



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

REYNALDO Y ELINA O LA SACERDOTISA PERUANA (1838)
ÓPERA EN TRES ACTOS DE MANUEL COVARRUBIAS
TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO PRELIMINAR
TOMO I: ESTUDIO PRELIMINAR

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA

ELÍAS MORALES CARIÑO

TUTOR PRINCIPAL

JOSÉ DE JESÚS HERRERA ZAMUDIO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2018

A Carlos y Jose
Dos gigantes que me subieron sobre sus hombros

A Samuel y Elienai Raquel
Dos llamas que mantener encendidas

A la memoria de Eugenia
Un instante eterno

La ópera siempre es la representación que una sociedad se da de sí misma.

MARIE-FRANCE CASTARÈDE. *EL ESPÍRITU DE LA ÓPERA*.¹

Ese ambiente ficticio y caldeado por los desbordamientos de imaginaciones excesivas, mantenía a todas las almas en una especie de embriaguez heroica; a través de sus generosas mentiras, como a través de un fuerte cristal de aumento, la humanidad aparecía agigantada y magnífica, capaz de noblezas épicas y de arranques redentores. Y en ese estremecimiento constante de las sensibilidades, en esa febril vibración de los pensamientos, ¡cuánta vida había, qué derroche loco de vida...!

ALBA HERRERA Y OGAZÓN. *EL ARTE MUSICAL EN MÉXICO*.²

¹ Marie-France Castarède. *El espíritu de la ópera*. Julià de Jòdar (trad.) Barcelona: Paidós, 2003, p.83.

² Alba Herrera y Ogazón. *El arte musical en México*. México: Departamento editorial de la dirección general de las Bellas Artes, 1917, pp. 43-44. [Reimpresión facsimilar, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1992.]

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado de múltiples coincidencias con personas especiales. Sin todas ellas yo no estaría aquí:

Carlos, Jose, sin la valentía, la sabiduría y el amor que me instilaron, esta tesis -junto a tantas otras cosas más- seguiría sepultada.

Samuel y Elienai Raquel, son un impulso diario, deseo fervientemente que ustedes también encuentren su propio *Reynaldo*.

Eugenia, también debo esta tesis a aquella eternidad.

Javier Medina y Eduardo Martínez, agradezco profundamente su amistad y ayuda en el manejo de la computadora.

Gaby Rosas, gracias por tu tiempo y tus comentarios meticulosos sobre mi trabajo.

Gaby Jiménez, gracias por tu asesoría generosa en el tema de las percusiones.

Dalila Franco, gracias por tu amistad, tu luz y tu ánimo constantes.

Doctor Jesús Herrera, gracias por el tiempo, la retroalimentación y las sugerencias invaluable.

Profesores Paolo Mello, Consuelo Carredano, Yael Bitrán, Armando Gómez y Samuel Pascoe, muchas gracias por sus observaciones y comentarios enriquecedores.

Akemi Endo, Aura González, Cindy Jurado, Roberta Viera, Sara Itzel Morales, Victoria Ibáñez, Carlos Fernando Reynoso (Cafe), gracias por embarcarse en la aventura de montar esta obra cuando el panorama aún era muy incierto.

Zyanya Cruz, Jacinta Barbachano, Cafe, Andrea Lara, Aura González, Carla Hernández, David García, Eduardo Pirín, Eduardo Vera, Fany Márquez, Fernanda Mondragón, Georgina Muñoz, Jorge Campos, Jorge Martínez, Libero Pagliai, Litzia Trejo, Mariana Tovar, Melisa González, Pablo Pérez, Pablo Mendoza, Paulina Astorga, Richard Medina, Roberta Viera, Sabina Chávez, Sara Itzel Morales, Sofía Flores, Vanessa Flores, Viridiana Estudillo, Erick Barranco, Carla Madrid, Ixchel Sosa, Sahian Jaime, María De Agüero, Samuel Pascoe, Ethel González, Samuel Morales, Edgar Castillo y el resto del Taller de Ópera de la FaM, gracias por hacer realidad el estreno de esta obra.

Declaro conocer el código de ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la legislación universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a la obra de otros autores, aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Índice general

Tomo I. Estudio preliminar

Introducción	7
Contexto histórico	20
Criterios de edición	34
Aparato crítico	42
Conclusiones	130
Bibliografía	136
Anexo 1. Óperas representadas en México por la Compañía Galli	146
Anexo 2. Libreto. Transcripción paleográfica y modernizado	152

Tomo II. Edición crítica

Partitura orquestal	1
Anexo A. Libreto modernizado	A 1
Anexo B. Partitura para voz y piano	B 1

Introducción

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana de Manuel Covarrubias (¿ca. 1810-1879?) es, hasta donde se sabe, la ópera más antigua escrita por un compositor mexicano, cuyo manuscrito existe y se ha localizado. Según la propia partitura, la obra fue terminada en 1838 y no se tienen datos de que haya sido estrenada. Aparte de *Reynaldo y Elina* existen referencias a la composición de únicamente otras cuatro óperas escritas por mexicanos durante la primera mitad del siglo: *México libre* de José María Bustamante, estrenada durante los festejos de la consumación de independencia en 1827;¹ *La vendetta* de Rafael Palacios compuesta hacia 1840 y estrenada en 1845;² *Leonora* (1848) y *Giovanna di Castiglia* (1850) ambas de Luis Baca compuestas en Francia.³ Es decir, según el conocimiento que tenemos en este momento, Covarrubias podría ser considerado uno de los pioneros en la composición de ópera en el México independiente.

La presente investigación rescata la partitura de *Reynaldo y Elina* a través de una edición crítica, con vistas a su ejecución musical;⁴ cabe hacer notar que ésta es la primera edición que se realiza de dicha ópera. Paralelamente, este trabajo hace una primera aproximación al estudio biográfico del compositor y el libretista, así como al estudio del contexto histórico en el que la obra de Covarrubias fue compuesta.

La tesis está organizada en dos tomos. El tomo I contiene la información sobre el autor y el libretista, el estudio preliminar del contexto histórico, así como el aparato crítico y los criterios de edición. Se incluye asimismo la transcripción paleográfica del libreto, que se presenta junto a una versión con ortografía modernizada. En el tomo II se incluye la edición crítica propiamente dicha: la partitura orquestal y la partitura en reducción para voz y piano, acompañadas de una versión resumida del libreto modernizado y una sinopsis del argumento apropiada para ser utilizada en un programa de mano. La presentación se hace en dos tomos para facilitar la consulta simultánea de la partitura y del aparato crítico o la transcripción del libreto.

¹ Luis Reyes de la Maza. *Cien años del teatro en México*. Sepsetentas 61. México: SEP, 1972, p.9.

² *Panorama de las señoritas*, 1842, p. 296; Jesús C. Romero. *La ópera en Yucatán*. México: Ediciones "Guión de América", 1947, pp. 50 y 68.

³ Jesús C. Romero, *La ópera...*, p.50.

⁴ Desde enero de 2017 comencé a estudiar la partitura con mis alumnos de Repertorio Vocal en la Facultad de Música-UNAM, dicho trabajo posteriormente se asimiló al Taller de Ópera de la misma facultad. La obra fue estrenada con acompañamiento de piano el 8 de mayo de 2018 en el Teatro Javier Barros Sierra del Centro Cultural de la FES Acatlán-UNAM, y el estreno con orquesta está programado para los días 26 y 27 de mayo de 2018 en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario (UNAM).

La primera referencia

“Gracias al cielo que ya nos socorrió en estos tiempos escasos y miserables con la llegada de la grande ópera italiana, cuya falta tenía reducido el teatro al estado más insignificante y fastidioso”, se leía en *La lima de Vulcano* del 19 de enero de 1836,⁵ cuando la compañía de ópera de Filippo Galli (1783-1853)⁶ reanudaba sus espectáculos.

Galli y su compañía habían llegado a México en julio de 1831, como consecuencia del decreto de Lucas Alamán que tenía como objetivo “mejorar con nuevos actores nuestro teatro”,⁷ haciendo venir de Europa “actores de verso y baile”⁸ y “una compañía de ópera”.⁹ Desde entonces una cantidad muy respetable de óperas italianas fueron presentadas de manera constante por dicha compañía de septiembre de 1831 a agosto de 1833, de manera más esporádica durante los meses de diciembre de 1834 y enero de 1835, además de unas cuantas funciones en 1836 y 1837 (Anexo 1). Entre sus producciones del primer gran periodo se encontraban: *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa (1749-1801); *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Le comte Ory*, *L'inganno felice*, *Maometto II*, *Mosè in Egitto*, *Torvaldo e Dorliska*, *Semiramide* y *Tancredi* de Gioachino Rossini (1792-1868); además de otras obras de Saverio Mercadante (1795-1870), Francesco Morlacchi (1784-1841), Ferdinando Paer (1771-1839) y del propio Galli. Entre las óperas representadas de 1834 a 1837 aparecen: *Ana Bolena* de Gaetano Donizetti (1797-1848); *Il barbiere di Siviglia* y *Semiramide* de Rossini; *Il pirata*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula* y *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1835); y otras obras de Giovanni Paisiello (1740-1816) y Giacomo Meyerbeer (1791-1864), entre otros. Notamos, pues, una importante cantidad de obras de Rossini, Bellini y otros compositores belcantistas.

⁵ “Remitidos.” *La Lima de Vulcano*, 19 ene 1836, p.133. (A lo largo de este trabajo, todas las fuentes se citarán con transcripción diplomática.)

⁶ Filippo Galli (Roma 1783-París 1853), bajo italiano. Tuvo una muy destacada carrera como cantante en los teatros de toda Italia, Francia e Inglaterra. Tomó parte en los estrenos de al menos 25 óperas, incluyendo 8 de Rossini y 1 de Donizetti. Además de cantante fue compositor, director, y empresario. Por algunos años también enseñó en el Conservatorio de París. [Elizabeth Forbes. “Galli, Filippo.” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Acceso 29 ene 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10551>>.]

⁷ “Comunicados.” *El Sol*, 16 nov 1830, p. 2013.

⁸ “Comunicados.” *El Sol*, 30 oct 1830, p. 1947.

⁹ “Comunicados.” *El Sol*, 16 nov 1830, p. 2013.

Además del espectáculo y entretenimiento al pueblo asistente a los teatros, parece que la compañía de Galli también jugó un papel muy relevante al impulsar el desarrollo y la formación de músicos aficionados. En 1842, el *Panorama de las señoritas* publicaba:¹⁰

Desde la llegada á esta capital de la primera compañía de ópera italiana, el gusto por la música comenzó á estenderse rápidamente entre los mexicanos, y merced al escelente método de enseñanza de la Sra. Pellegrini y de los señores Galli y Sirletti, vimos aficionados que hacian honor á sus instruidos maestros, y desde luego conocimos las brillantes disposiciones de los mexicanos para el arte encantador de la música.

El gusto se ha ido perfeccionando con el tiempo; y en el día podemos asegurar que ha llegado casi á su término, porque hay aficionados que sin duda podrian competir en el canto con los artistas mas distinguidos que hayamos oido en nuestros teatros.

En cuanto á la composición, no faltan entre nosotros algunos genios, y quisiéramos solamente que haciendo á un lado esa pusilanimidad, tan común entre los mexicanos, se decidieran algunos compositores á seguir sus inspiraciones y dar al teatro sus primeros ensayos.

Entre estos, sobresaldrian sin duda los del Sr. D. Rafael Palacios, sugeto que se halla dotado de una organizacion acomodada absolutamente para la música. Hemos oido, en efecto, algunas de sus composiciones, que hacen honor á sus talentos, entre otras, un *Stabat Mater*, una *Misa*, y algunas piezas de la ópera *La Vendetta*, que deseariamos continuara escribiendo para darla al teatro. En sus composiciones hay originalidad, gusto, y la robustez de instrumentación que otros solo adquieren despues de reiterados esfuerzos.

Hemos oido tambien un ensayo hecho por otro aficionado, el Sr. D. Manuel Covarrubias. Es una ópera titulada: *La Sacerdotisa peruana*. Se ve allí un talento no comun, y mas si se advierte que el autor carece de los conocimientos del contrapunto, y que á pesar de esta falta, ha instrumentado los tres actos de su ópera, llenas de ideas melancólicas y enteramente nuevas.

Ésta es precisamente la primera referencia a Covarrubias y a su *Reynaldo y Elina, o La sacerdotisa peruana*. Se enmarca en el contexto musical de relativamente amplia riqueza operística propiciado por la compañía Galli. En palabras de madame Calderón de la Barca (1804-1882) -esposa del ministro

¹⁰ *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario*. México: Imprenta de Vicente García Torres, 1842, pp. 295-296.

plenipotenciario de España en México-, a pesar de las “deficiencias y tropiezos” que tuvo, la ópera llegó a ser “el mejor espectáculo”¹¹ y “la diversión más agradable en México”.¹²

Es hasta el siglo XX cuando los estudiosos volvieron a mencionar la obra. En 1941 Otto Mayer-Serra fue quien en su *Panorama de la Música Mexicana* sacó a la luz el artículo del *Panorama de las señoritas* de 1842 ya citado.¹³ Una década después, el historiador Jesús C. Romero -sin citar su fuente- publicó en el *Carnet musical* nuevos y valiosos datos sobre la obra y el compositor.¹⁴ Luego vino una serie de informaciones que hoy podemos calificar de erratas: En 1970 Guillermo Orta Velázquez aludió a la ópera, aunque en su libro el título de la misma apareció como: “*Reinaldo y Edina*”.¹⁵ Por su parte, Gloria Carmona¹⁶ en *La música de México* (1984) reafirmó el yerro de Orta Velázquez y asumió que *Reynaldo y Elina* y *La sacerdotiza (sic.) peruana* eran dos óperas diferentes. Más tarde, en 1995, la primera edición del *Diccionario* de Gabriel Pareyón¹⁷ reprodujo la versión de Carmona, y afirmó, además, que Covarrubias fue autor de otra ópera: *La vendetta*. Es hasta el artículo de Joel Almazán, “La ópera Reynaldo y Elina” publicado en *Heterofonía* en 1996,¹⁸ cuando se mencionaron nuevos y fidedignos datos sobre la obra, sin duda porque el musicólogo extrajo información directamente de la partitura. Las publicaciones de 1999 no aportaron nada novedoso: Juan José Escorza¹⁹ y Jorge Velazco²⁰ en sus respectivos artículos del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* simplemente repitieron la información de las fuentes ya referidas, y

¹¹ Madame Calderón de la Barca. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Felipe Teixidor (trad.) México: Porrúa, 2003, p. 342. El matrimonio Calderón de la Barca radicó en México de diciembre de 1839 a enero de 1842. Las cartas que madame Calderón escribió a su familia en Boston, EUA, fueron originalmente publicadas como *Life in Mexico during a Residence of Two Years in That Country. By Mme. C. de la B.* Boston: Charles C. Little and James Brown, 1843.

¹² *Ibidem*, p. 401.

¹³ Otto Mayer-Serra. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia Hasta la Actualidad*. México, El Colegio de México, 1941, p.41.

¹⁴ Jesús C. Romero. “Bustamante, Gabino F.” *Carnet Musical*. Año VII, Vol. VII, No. 4, abr 1951, pp. 127-128.

¹⁵ Guillermo Orta Velázquez. *Breve historia de la Música en México*. México: Manuel Porrúa, 1970, p.272.

¹⁶ Gloria Carmona. 3. *Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)* en Julio Estrada (ed.) *La música de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1984, pp.64-66.

¹⁷ Gabriel Pareyón. “Covarrubias, Manuel.” *Diccionario de música en México*. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, p.150.

¹⁸ Joel Almazán Orihuela. “La ópera Reynaldo y Elina.” *Heterofonía*. No. 114-115, ene-dic 1996, pp.127-130.

¹⁹ Juan José Escorza. “Bustamante Arce, Gabino Feliciano.” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coordinador.) Tomo 2. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 809-810.

²⁰ Velazco, Jorge. “Covarrubias, Manuel” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.) Tomo 4. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 156.

Ricardo Miranda en "El espejo idealizado"²¹ se limitó a enlistar la obra dentro de su inventario de óperas mexicanas (cabe hacer notar que en dicho ensayo, el nombre de Covarrubias se menciona equivocadamente como "Miguel" en vez de "Manuel").²² En 2002 Robert Stevenson escribió la voz sobre el autor de *Reynaldo y Elina* que aún en la fecha de impresión de este trabajo puede consultarse en el *Grove Music Online*;²³ el musicólogo reiteró la información que aparece tanto en Orta Velázquez como en Carmona. Posteriormente, el *Diccionario de la ópera mexicana* de Octavio Sosa publicado en 2005 tampoco aportó información nueva a la ya sabida.²⁴ No ocurrió así con la edición de 2007 del *Diccionario enciclopédico de música en México* de Gabriel Pareyón.²⁵ En la entrada dedicada a "Reynaldo y Elina", sin citar fuente, el autor afirmó que la ópera fue "estrenada en 1842 por un cuadro de aficionados, alumnos de Covarrubias";²⁶ tal afirmación no ha podido ser confirmada por esta investigación, quizá se debió a una interpretación de lo que puede leerse en el *Panorama de las señoritas* de 1842. Por último, en *La música en los siglos XIX y XX* (2013) Ricardo Miranda²⁷ y Áurea Maya²⁸ sólo vuelven a citar a los autores ya mencionados.

En suma, los datos que pueden encontrarse asentados en la historiografía alrededor de nuestra ópera en estudio son escasos, aunque reiterativos. Los únicos autores que han aportado hasta hoy información novedosa y fehaciente han sido Otto Mayer-Serra, Jesús C. Romero y Joel Almazán.

²¹ Ricardo Miranda, Ricardo. "El espejo idealizado: Un siglo de ópera en México (1810-1910)." En *La ópera en España e Hispanoamérica*. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.) Actas del congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid 29 XI – 3 XII 1999." Madrid: ICCMU, 1999, pp.143-185.

²² *Idem*, p.183.

²³ Robert Stevenson. "Covarrubias, Manuel." *Grove Music Online*. 2002. Oxford University Press. Acceso 15 abr 2018, <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901140>>.

²⁴ Octavio Sosa. *Diccionario de la ópera mexicana*. Colección Ríos y Raíces. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp.100-101.

²⁵ Gabriel Pareyón. *Diccionario enciclopédico de música en México*. 2 tomos. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007, pp. 153, 292-293, 887.

²⁶ *Idem*, "Covarrubias, Manuel." Tomo I, p.887.

²⁷ Ricardo Miranda. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX." En *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.15-80.

²⁸ Maya, Áurea. "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX." En *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.81-111.

El compositor

Por lo que respecta a Manuel Covarrubias, es un personaje sobre el que aún se sabe muy poco. El primero en hacer un par de referencias al compositor de *Reynaldo y Elina* fue Enrique de Olavarría y Ferrari en su célebre *Reseña histórica del teatro en México*. Curiosamente ninguna de ellas alude a nuestra obra en cuestión. Olavarría lo cita como el autor de la obertura de *La Palmira*, obra incluida en el programa con el que se estrenó el Gran Teatro Santa Anna en 1844,²⁹ y en la reseña de un concierto a principios de 1876 en el que se interpretó un aria de su ópera *La baronesa del Youx*.³⁰ Tras Olavarría, un par de autores hizo referencia a *La Palmira* y a la inauguración del Teatro Santa Anna: Alba Herrera y Ogazón³¹ y Rubén M. Campos.³² Después de ellos Mayer-Serra, Romero y el recuento ya señalado. Vale la pena agregar que Pareyón en la edición 2007 de su *Diccionario*, sin citar su fuente, aventuró dos datos sobre Covarrubias que no habían sido expuestos antes, sus posibles años de nacimiento y muerte, “ca.1815-1875”, así como que fue un “violinista que perteneció a “varias orquestas teatrales”.³³ Por su parte, Ricardo Miranda en “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” retomó estas fechas y las planteó también como probables.³⁴ De acuerdo con lo que se verá más adelante, este trabajo agrega elementos que pueden precisar dicha datación.

Producto de la presente investigación, aparte del manuscrito de *Reynaldo y Elina*, se han localizado otras partituras también compuestas por Manuel Covarrubias: un par de oberturas en versión para piano solo: *La Palmira* (1844)³⁵ -justo la obra mencionada por Olavarría y otros autores- y *La baronesa de Joux* (¿1876?),³⁶ una Misa a 4 voces (1858)³⁷ y tres canciones para voz y piano: *La*

²⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. (1895) México: Porrúa, 1961, T.I, p.421.

³⁰ *Idem*, T.II, p.925.

³¹ Herrera y Ogazón, Alva. *El arte musical en México*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917, p.108.

³² Rubén M. Campos. *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México, Secretaría de Educación Pública, 1930, p.31.

³³ Pareyón, Gabriel. “Covarrubias, Manuel.” *Op. cit.*, 2007, Tomo 1, pp.292-293.

³⁴ Ricardo Miranda. “Identidad...” *Op. cit.*, p.29.

³⁵ Se sabe que, en su versión orquestal, fue la obertura del concierto de inauguración del Teatro Santa Anna el 10 de febrero de 1844. [“Gran teatro de Santa Anna.” *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 10 feb 1844, p.4; “Remitidos. Teatro de Santa-Anna.” *El Siglo Diez y Nueve*, 13 feb 1844, p.3.] Asimismo, la obra fue interpretada también el 21 de enero de 1852 en el Teatro Nacional como parte del Beneficio de María Cañete [“Diversiones públicas. Gran Teatro Nacional. Beneficio de María Cañete.” *El Siglo Diez y Nueve*, 21 ene 1852, p.4.]

³⁶ *Overtura en la Ópera La Baronesa de Joux. Por M. Covarrubias*. Partitura sin datos del editor. Ver nota 43.

³⁷ El manuscrito está firmado en diciembre de 1858.

estrella (1842),³⁸ *La lágrima de piedad* (1845)³⁹ y *El vestido azul* (1850).⁴⁰ En fuentes del siglo XIX se menciona, además (estas partituras aún no han sido localizadas): “un himno” (1845),⁴¹ otra obertura, *La victoria* (1852)⁴² y un aria para barítono de *La baronesa de Joux* (¿1876?) -es la obra referida también por Olavarría-,⁴³ lo que podría comprobar que al menos escribió también otra ópera. Octavio Sosa, sin dar mayores referencias, afirma que *La Palmira* es una ópera en dos actos, lo mismo que *Bertha*, la que sería su cuarta ópera.⁴⁴ Adicionalmente, su nombre aparece dentro de la lista de “Socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana”.⁴⁵ Lo recopilado hasta el momento del catálogo musical de Covarrubias nos muestra a un compositor autonombrado y al que se le alude varias veces como “aficionado”,⁴⁶ que produjo obras -hasta ahora sólo se sabe de obras vocales- en el transcurso de casi 40 años (de 1838 a 1876), y cuyas oberturas se ejecutaron más de una vez en los teatros importantes de la capital.

Paralelamente a lo anterior, diversas fuentes decimonónicas mencionan también un “Manuel Covarrubias” archivero de la Cámara de Diputados que acaso sea el mismo compositor de *Reynaldo* y *Elina*. De este personaje se sabe que habría llegado a laborar en la Cámara hacia 1849 y que a través de ascensos obtuvo dicha plaza en 1856.⁴⁷ En 1863 se encontraba en la lista de empleados de la Secretaría del Congreso de la Unión que firmaron un documento de protesta contra la invasión

³⁸ Mencionadas por Alma Delia Guerola en su artículo sobre el Inventario de las canciones de la biblioteca de Matías Romero en el Archivo General del estado de Veracruz. Según la autora esta canción está fechada el 29 de diciembre de 1842. “Canciones de salón en Veracruz en el siglo XIX.” *Heterofonía*. No.126, enero-junio 2002, pp.131-133. Su edición también se incluye en dicho número de *Heterofonía*, pp. 106-108.

³⁹ Alma Delia Guerola. *Op. cit.*, p.133. Según la autora, dicha canción está fechada el 14 de mayo de 1845, y fue dedicada a Juan N. Espinosa De los Monteros.

⁴⁰ Partitura publicada en 1850, dedicada a la Señorita Guadalupe Godoy. La partitura no cuenta con datos del editor.

⁴¹ Compuesto para la celebración del 15 de septiembre de 1845; dicha obra no llegó a estrenarse.

[“Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión de 9 de Setiembre de 1845.” *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 24 sep 1845, p.2; “Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión extraordinaria de 12 de Setiembre de 1845.” *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 25 sep 1845, p.3.]

⁴² Estrenada el 3 de enero de 1852 en el Teatro Santa Anna en la función a beneficio de “A. Santacruz y A. Castañeda.” [“Gran Teatro de Santa-Anna. Funcion extraordinaria a beneficio de A. Santacruz y A. Castañeda para la noche del sábado 3 de Enero de 1852.” *El Monitor Republicano*, 3 ene 1852, p.4.]

⁴³ Presentada en versión para voz y piano en el Casino Español el 15 de enero de 1876. [“El Casino Español.” *El Siglo Diez y Nueve*, 10 ene 1876, p.3; “El Casino Español.” *La Iberia*, 23 ene 1876, p.3.]

⁴⁴ Octavio Sosa. *Diccionario de la ópera mexicana*. México: INBA-Conaculta, 2005, pp.100-101.

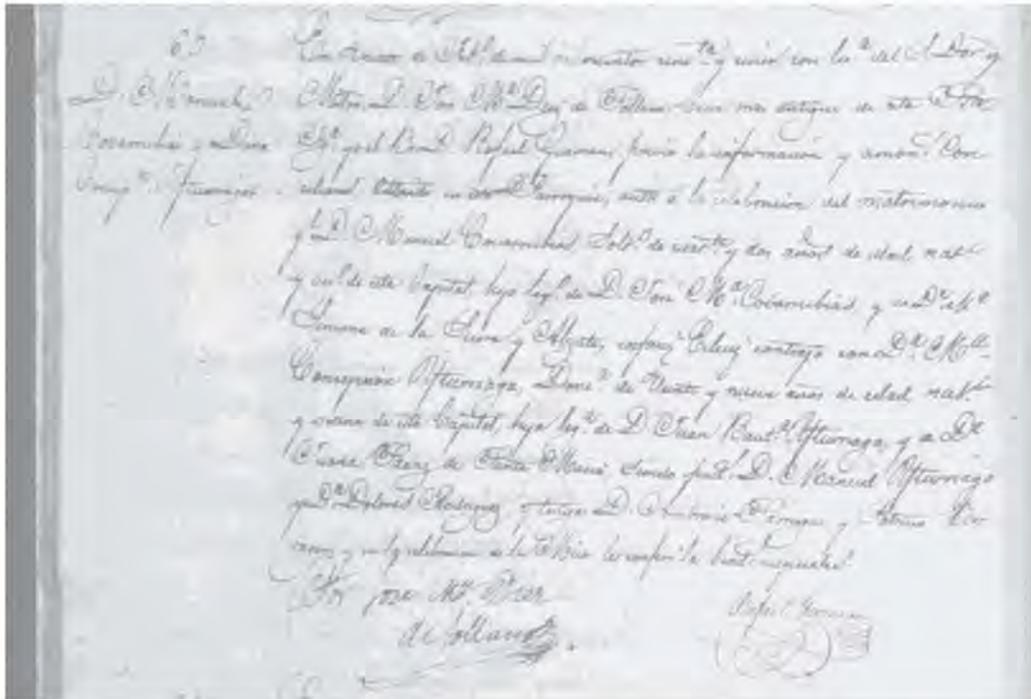
⁴⁵ “Lista alfabética De los Socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana.” *La Armonía*. T.1, año I, No.4, 15 dic 1866, p.32.

⁴⁶ Así se le menciona en el manuscrito de *Reynado y Elina*, el programa anunciado para el Casino Español (ver nota 23), el manuscrito de la *Misa a 4 voces* y el artículo de Gabino F. Bustamante: “Ópera mexicana.” *La Armonía*. T.1, año II, No.10, 15 marzo 1867, pp.73-76. (Reimpresión facsimilar, México: Cenidim, 1991.)

⁴⁷ “Necrología.” *La Patria*, 14 nov 1879, p.3.

francesa en marcha en ese momento,⁴⁸ y su nombre apareció en las ediciones 1871 y 1873 del *Almanaque de las oficinas*, un directorio de los servidores públicos de ese entonces.⁴⁹ Según el registro de su certificado de matrimonio en el Sagrario Metropolitano, éste se celebró el 20 de febrero de 1855 con la señorita María Concepción Yturriaga. En dicho documento se le menciona como de 42 años, por lo que habría nacido en 1813 (ilustración 1).⁵⁰

Ilustración 1. Registro de matrimonio de Manuel Covarrubias.



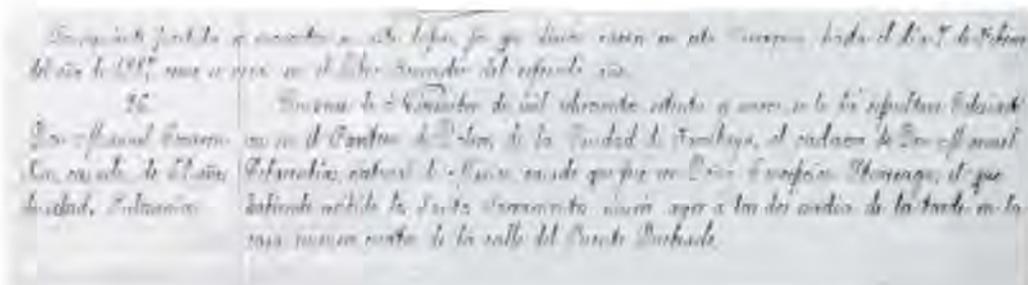
⁴⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 25 abr 1863, p.3; "Parte Oficial. Secretaría del Congreso de la Union." *El Monitor Republicano*, 26 abr 1863, p.2.

⁴⁹ *Almanaque de las oficinas y guía de forasteros para el año de 1871*. México, Imprenta del Gobierno, 1871, p.31; *Almanaque estadístico de las oficinas y guía de forasteros para el año de 1873*. México, Imprenta del Gobierno, 1873, p.112.

⁵⁰ *FamilySearch*. Base de datos con imágenes. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Covarrubias and Ma. Concepcion Yturriaga, 1855." 28 jul 2015. Acceso 8 sep 2016. <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHLS-FYW>>.

Asimismo, existe su registro de defunción, también ante el Sagrario Metropolitano, acaecida el 10 de noviembre de 1879 en la Ciudad de México.⁵¹ Tal registro asienta que murió de pulmonía a los 69 años de edad, por lo que habría nacido en 1810 (ilustración 2).⁵²

Ilustración 2. Registro de defunción de Manuel Covarrubias.



Aún falta verificar si el compositor y el archivero son el mismo personaje; los datos encontrados hasta el momento no permiten concluir nada al respecto. Sin embargo, con lo que se sabe de ambos sí es posible decir que las fechas coinciden a la perfección: de haber nacido en 1810 o 1813, habría tenido 25 o 28 años cuando compuso *Reynaldo y Elina*, y habría muerto unos tres años después de componer *La baronesa de Joux*. Asimismo, quizá el que se haya desempeñado como archivero, es una de las razones por las que el propio Covarrubias se autonombaba “aficionado”.

El libreto

Aunque el manuscrito no menciona nada acerca del autor del libreto de la ópera, según Jesús C. Romero el libretista fue Gabino F. Bustamante. El historiador escribió refiriéndose a Bustamante:

Desde estudiante cultivó las letras y frecuentó la amistad de los músicos, siendo escogido por el compositor Manuel Covarrubias para que le escribiera el libreto de la ópera en 3 actos, *Reinaldo y Elina o la Sacerdotiza Peruana*, la cual quedó concluida en 1838, siendo la primera de ese compositor, y la más antigua, de entre las mexicanas, de la cuál se conserva

⁵¹ “Al vuelo.” *La voz de México*, 13 nov 1879, p.3; “Necrología.” *La Patria*, 14 nov 1879, p.3; “Cronica Parlamentaria. Camara de Diputados. Sesion del dia 26 de Noviembre de 1879.” *El Siglo Diez y Nueve*, 27 nov 1879, p.2.

⁵² *FamilySearch*. Base de datos con imágenes. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Cobarrubias, 1879.” 28 julio 2015. Acceso 8 sep 2016. <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:ND3D-QXM>>.

la partitura original, hoy en poder del maestro José Rocabrúna que la adquirió en 1943 de Eucario Espinoza, Conservador de Instrumentos del Conservatorio.⁵³

El propio Bustamante lo afirma en su artículo publicado en marzo de 1867 en *La Armonía*:⁵⁴

Cerca de treinta años hace que el que esto escribe, muy joven aún, pero teniendo ya el mismo pensamiento sugerido por la aptitud que entonces notaba en algunos músicos para la composición de óperas serias, se aventuró á escribir un libreto á solicitud de D. Manuel Covarrubias, uno de los aficionados mas laboriosos que han cultivado desde entonces en lo privado ese arte divino, que hoy ha tomado entre nosotros tanto incremento. Si el libreto, por falta de capacidad y de esperiencia en su autor, no llenaba las condiciones necesarias, es al menos una prueba que desde 1838 hay en México personas que se afanan por la creación de una escuela de ópera mexicana.⁵⁵

Nótese que el artículo confirma la fecha de composición de *Reynaldo* en 1838. Cabe hacer notar que el libreto está escrito en español.

Gabino Feliciano Bustamante Arce (1816-1871) nació en Querétaro, estudió medicina en la Real y Pontificia Universidad en la Ciudad de México en donde obtuvo el título de médico.⁵⁶ Afiliado al Partido Liberal desde muy joven, estuvo en contacto con personalidades muy importantes de la vida académica, cultural y política del país, entre los que se puede mencionar a Ignacio Manuel Altamirano, Gabino Barreda, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio y Benito Juárez. Estuvo muy ligado a la vida pública del país, entre otros cargos llegó a ser vicegobernador del Estado de Querétaro (1856),⁵⁷ Presidente del Ayuntamiento de la Ciudad de México (1861),⁵⁸ diputado del Congreso de la Unión -llegando a ser incluso presidente de la Cámara (1861)-,⁵⁹ Jefe de la Hacienda en Zacatecas (1863),⁶⁰ Oficial Mayor del Ministerio de Hacienda

⁵³ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p.127.

⁵⁴ Gabino F. Bustamante. "Ópera mexicana." *La Armonía*. T.1, año II, No.10, 15 marzo 1867, pp.73-76.

⁵⁵ *Ibidem*, p.73.

⁵⁶ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p.127.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ "Elecciones." *El Siglo Diez y Nueve*, 30 ene 1861, p.4.

⁵⁹ "Publicación de leyes." *El Siglo Diez y Nueve*, 14 jun 1861, p.2; Chantal López y Omar Cortés (Recopilación, notas, captura y diseño.) "México declara la moratoria." *Biblioteca Virtual Antorcha*. Acceso 19 ene 2007. <http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/moratoria/capitulo_1.html>, y <http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/moratoria/capitulo_2.html>.

⁶⁰ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p.127.

(1867),⁶¹ Regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México (1869),⁶² y por último, Gobernador del Distrito Federal (1871),⁶³ cargo en el que fungía cuando murió el 14 de junio de 1871.⁶⁴

En cuanto a su relación con el medio cultural y musical destaca su labor como colaborador de los periódicos *El Monitor Republicano* (1867-68) –en donde llegó a ser el jefe de redacción-, *Boletín Republicano*⁶⁵ y *El Elector*.⁶⁶ Formó parte de los profesores fundadores del Conservatorio Nacional de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866) –hoy Conservatorio Nacional- en donde impartió la cátedra de Anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído.⁶⁷ Gracias a la subvención de la Sociedad Filarmónica publicó sus *Elementos de Anatomía, Fisiología e Higiene de los Aparatos de la Voz y del Oído, para uso de los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana*.⁶⁸ Publicó también varios artículos en *La Armonía*, revista oficial de dicha Sociedad Filarmónica.⁶⁹ En 1868 figuró entre los miembros de la entonces recién reorganizada Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.⁷⁰ Fue gracias a su intervención ante el presidente Juárez, que el Conservatorio recibió del gobierno el edificio de la ex Real y Pontificia Universidad para el establecimiento de sus instalaciones.⁷¹

Su cercanía con el mundo musical y su interés en la ópera es bastante evidente; él mismo se declaraba propulsor del arte operístico nacional: “nosotros que de muchos años atrás venimos abogando por el establecimiento de una ópera nacional...”, escribía en 1867 en uno de sus numerosos artículos en *La Armonía*.⁷² Aparte de ser el libretista de *Reynaldo y Elina*, según Jesús C.

⁶¹ “Ministerio de Hacienda y Credito Publico. Seccion 5ª.- Circular.” *El Monitor Republicano*, 9 ago 1867, p.2; “Honor al verdadero patriotismo.” *El Monitor Republicano*, 29 ago 1867, p.3.

⁶² “Candidaturas.” *La Iberia*, 16 dic 1868, p.3; “Elecciones de Ayuntamiento.” *La Iberia*, 21 dic 1869, p.3; “Año de 1870.” *El Municipio Libre*, 11 oct 1883, p.1.

⁶³ *El Federalista*, 24 mar 1871, p.1; “Elecciones.” *El Siglo Diez y Nueve*, 16 jun 1871, p.2; “Elecciones.” *La Voz de México*, 17 jun 1871, p.1; “National Pantheon to Succeed San Fernando Cemetery As Burial Place of Famous Men.” *The Mexican Herald*, 5 abr 1908, p.23; Jesús C. Romero. *Carnet...*, 1951, p. 127.

⁶⁴ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p.127.

⁶⁵ “El Monitor Republicano.” *Boletín Republicano*, 2 jul 1867, p.3.; “La Sociedad filarmónica.” *La Iberia*, 7 abr 1868, p.3.

⁶⁶ “Redactores.” *El Elector*, 18 abr 1869, p.1.

⁶⁷ “Sociedad Filarmónica Mexicana. Aviso importante.” *El Monitor Republicano*, 11 ene 1868, p.4.

⁶⁸ “Fisiología.” *El Correo de México*, 15 oct 1867, p.2; Jesús C. Romero. *Carnet...*, p. 127.

⁶⁹ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p. 127.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 128; “Cronica musical. Gran concierto público de la Sociedad Filarmónica Mexicana.” *El Correo de México*, 7 oct 1867, p.2; René Avilés Fabila. “Vieja grandeza mexicana.” *René Avilés Fabila. Escritor*. 2002. Acceso 19 ene 2007. <www.reneavilesfabila.com.mx/grandeza.htm>.

⁷² “La Zarzuela se vá.” *La Armonía*. T.1, Núm.12, 15 abr 1867, p.89.

Romero también escribió el libreto de *Una riña de aguadores*, zarzuela de Cenobio Paniagua estrenada en 1859.⁷³ Asimismo, en 1867 presentó ante la Sociedad Filarmónica la propuesta de que “el Conservatorio Nacional de Música de la Sociedad pugnara por la ópera mexicana”, defendiendo “el maravilloso eufonismo del castellano como lengua apropiada para el canto”, “la bondad de los libretos de ópera con asunto mexicano o americano, tanto de tema indígena como criollo” y “la importancia para nuestro arte, de formar dentro del Conservatorio, compositores, cantantes y bailarines mexicanos.”⁷⁴ Como dato interesante adicional, puede mencionarse que mientras él ocupó el cargo de Gobernador del Distrito, su secretario Alfredo Chavero ocupó el de administrador del Teatro Principal, uno de los dos teatros más importantes para la representación de ópera en la Ciudad de México.⁷⁵

Gracias a la presente investigación, ahora sabemos que Bustamante escribió el argumento de *Reynaldo y Elina* por encargo de Covarrubias, a partir de la traducción española de *Théodore, ou Les Peruviens* del novelista y dramaturgo francés Pigault-Lebrun (1753-1835).⁷⁶ Dicha traducción fue publicada por primera vez en Valencia, España en 1820 por el librero y editor Mariano de Cabrerizo y Bascuas (1785-1868); según dicha publicación, la traducción fue hecha por Antonia Tovar y Salcedo.⁷⁷ Cabe hacer notar que ni esa edición, ni la subsecuente de 1836 -también publicada por Cabrerizo-⁷⁸ explicitaban ni el autor ni el título de la obra original. Excepto por los pasajes en que Pigault-Lebrun habla de las atrocidades del conquistador español Francisco Pizarro hacia el pueblo inca -mismos que fueron modificados o de plano eliminados-, la traducción española es fiel al escrito original francés. Las dos ediciones españolas no fueron impresas con la misma plancha, pero poseen exactamente el mismo contenido.

⁷³ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p. 127. Cabe hacer notar que en el catálogo del archivo Cevallos Paniagua (Eugenio Delgado y Áurea Maya. *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Cevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua*. México: INBA-CENIDIM, 2002, p.44.) no se consigna ningún dato del libretista de *Una riña de aguadores*.

⁷⁴ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p.128.

⁷⁵ Elías José Palti. “La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República restaurada (México, 1867-1976).” *Historia Mexicana*. Vol. LII., No.4, 2003, p.695. Acceso 19 ene 2007. <http://revistas.colmex.mx/revistas/13/art_13_1107_8310.pdf>.

⁷⁶ Pigault-Lebrun (Charles-Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoy). *Théodore, ou Les Peruviens*. En *Les cent vingt jours ou les quatre nouvelles*. Vol.1. París: Barba, 1800.

⁷⁷ *Reynaldo y Elina, ó La sacerdotisa peruana. Novela histórica traducida del francés por Doña Antonja Tovar y Salcedo*. Valencia: Imprenta de Estévan, 1820.

⁷⁸ *Reynaldo y Elina, ó La sacerdotisa peruana*. Antonia Tovar y Salcedo (trad.) Valencia: Imprenta de Cabrerizo, 1836.

El libreto de Bustamante (ver Anexo 2 y Anexo A) sigue prácticamente sin modificar la historia original de Pigault-Lebrun -aunque a partir de su versión española-, al grado de que, en muchos detalles de la versificación, se utilizan las palabras literales de la traducción publicada por Cabrerizo. Más aun, por sí solo el texto que es posible extraer del manuscrito de Covarrubias nos plantea cuestionamientos sobre la trama que sólo se pueden dilucidar a partir de la novela original. Quizá algunos de esos detalles habrían de ser explicitados en el panfleto que podía adquirirse a la entrada del teatro durante las presentaciones operísticas.⁷⁹

Una prueba más de que Covarrubias y Bustamante desarrollaron su libreto a partir de la traducción publicada por Cabrerizo es la inclusión del personaje Madama Berval, un personaje que no aparece en la novela de Pigault-Lebrun. El manuscrito no explicita quién es esa mujer que sólo aparece para cantar un aria en el número 14 del acto tercero. La respuesta está en que la edición de Cabrerizo, además de contener la obra de dicho escritor, contiene un segundo relato corto titulado allí *El marido mimado*. Éste tiene como protagonistas a Elena Merval y a su madre, Madama Merval (con eme a diferencia de la obra de Covarrubias en donde se escribe con be). Esta segunda obra también es una traducción, en este caso de *Excès de Prévenances* de Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), escritor, libretista y político francés.⁸⁰ Cabe hacer notar, que a diferencia de la novela de Pigault-Lebrun, Madama Berval -en la ópera mexicana- no retoma ningún texto del relato de Bouilly, simplemente parece que desde un punto de vista semiótico la presencia de su personaje -el que encarna en *El marido mimado*- es significativa.

Ni Antonia Tovar ni Mariano de Cabrerizo explicitan por qué se escogieron tales obras para traducirlas y publicarlas juntas. En una primera aproximación, parece que el punto de coincidencia entre ambas es el espíritu de *liberté, égalité, y fraternité* que los escritores franceses escogidos enarbolan en sus libros.

Un dato más que es preciso incorporar es que, según Manuel Payno, una de las obras de juventud de Fernando Calderón (1809-1845), el dramaturgo zacatecano, se llamó justamente *Reinaldo y*

⁷⁹ Macnutt, Richard. "Libretto (i)." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 27 dic 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016579>>.

⁸⁰ Jean-Nicolas Bouilly. *Excès de Prévenances*. En *Les Jeunes Femmes*. (1817) Vol. 2. Viena: Schrämbel, 1821, pp.219-247.

Elina. Calderón habría escrito dicho drama hacia 1824-25, y aparentemente se representó en Guadalajara en 1827.⁸¹ No obstante, éste y algunos otros “ensayos juveniles sin base literaria” habrían sido “olvidados voluntariamente” por su autor, razón por la que hoy están perdidos.⁸² Quizás el argumento de la obra de Calderón también fue desarrollado a partir de la edición de 1820 de Cabrerizo. Acaso Covarrubias llegó a conocer dicha obra o al propio Fernando Calderón. Ello, como tantos otros datos más, aún está por descubrirse.

Contexto histórico

El manuscrito de *Reynaldo y Elina* asienta el año de 1838 como fecha de composición. Para situarnos en el contexto internacional de ese momento histórico, si bien de una manera muy general y resumida, durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX Europa sufrió una gran inestabilidad en todos los órdenes. Ello fue producto de la contienda que la burguesía en ascenso estableció con la aristocracia y el clero católico por el control económico, político, social y cultural de Occidente. Dos grandes movimientos iniciados desde décadas previas estaban en curso. Por un lado, la Ilustración originada en Francia, por el otro la Revolución Industrial proveniente de Inglaterra. En medio de estos movimientos, el primer gran embate que la burguesía había logrado con la Revolución Francesa fue apagado con el Congreso de Viena (1814-1815) tras la derrota a Napoleón Bonaparte. A su vez, el nuevo orden político establecido allí para Europa por la Triple Alianza sería trastocado con una nueva revolución, la de 1830 en Francia, cuyos efectos se propagarían a varios países europeos.

Sin estar aislado de todos estos acontecimientos, entre 1810 y 1830 el Imperio español en América quedó desmembrado y dividido en trece estados independientes, uno de ellos el mexicano. Para 1838 habían pasado únicamente diecisiete años desde que el entonces Imperio mexicano había declarado su independencia de España.

Dichos diecisiete años estuvieron caracterizados por el desorden social, la disputa política y la inestabilidad económica. De 1827 a 1836 el país ya había transitado del Imperio a la República Centralista pasando por una República Federal. Vicente Riva Palacio habla de aquellos primeros años del México independiente:

⁸¹ “Parte literaria. Don Fernando Calderon. I.” *El Siglo Diez y Nueve*, 1 abr 1845, p.3.

⁸² Francisco Monterde. “Prólogo.” En Fernando Calderón. *Dramas y poesías*. México: Porrúa, 1986, p.XI.

De esta manera, en vez de trabajar para extinguir los odios políticos, sobreponerse al espíritu de partido y matar la discordia, se arrojó la venenosa semilla que daría por amarguísimos frutos, no disidencias transitorias y de fácil olvido, sino una constante guerra civil, el agotamiento del espíritu público y la debilidad de la República en horas aciagas en que tenía que luchar con enemigos extraños que la tratarían y combatirían sin tregua ni consideración.⁸³

Dentro de este marco histórico nacional, es necesario destacar algunos acontecimientos ocurridos alrededor de 1838, el año del manuscrito de *Reynaldo*.

Resaltan dos sucesos en 1836: El 28 de diciembre España reconoció la independencia de México, y se promulgó lo que habría de conocerse como las Siete Leyes que sustituían a la Constitución de 1824 y que imponían el centralismo desplazando el federalismo imperante hasta entonces. Es muy importante resaltar que fue el clero católico el que impulsó este centralismo “pues era evidente que de él se había valido Nuestro Señor Jesucristo para sacar de las garras del infierno al pueblo mexicano que yacía bajo el poder del yorkinismo”, según las palabras del entonces diputado Basilio Arrillaga.⁸⁴ El centralismo disparó un periodo en el que los conflictos se intensificaron. La historiadora Josefina Zoraida Vázquez lo describe de la siguiente manera: “La esperanza de un nuevo principio hizo que el cambio al centralismo se recibiera con optimismo, mas perdió su popularidad al entrar en vigor. Durante los cinco años de vigencia de las Siete Leyes, gobernó el general Anastasio Bustamante (1837-1841) y fue uno de los periodos más inestables del siglo XIX.”⁸⁵

Posteriormente, el mismo año de 1838 ocurrió un evento más que es indispensable tomar en cuenta. Los primeros días de enero una flota de barcos de guerra franceses ancló frente al puerto de Veracruz. El 26 de ese mes, el gobierno mexicano recibió un ultimátum de su contraparte francesa en donde se le exigía el resarcimiento de daños varios a sus ciudadanos; a manera de presión, el puerto fue bloqueado en abril a todo intercambio comercial. Después de meses de rispidez, el 28 de noviembre, tras el ataque de los buques franceses, el puerto capituló y fue ocupado

⁸³ Vicente Riva Palacio (ed.) *México a través de los siglos*. (1884.) 17ª ed. México, D.F.: Editorial Cumbre, s.d. Tomo VII, p.131.

⁸⁴ Citado por Vicente Riva Palacio. *Op. cit.*, p.359.

⁸⁵ Josefina Zoraida Vázquez. “Los primeros tropiezos.” *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000, p.545.

por las tropas extranjeras. Fue hasta marzo del año siguiente cuando se firmaron los “acuerdos” según los cuales México pagaría 600 mil pesos de indemnización y Francia se retiraría. Casualmente el 8 de abril siguiente los almacenes de la aduana se incendiaron, cuando estaban ya repletos de la mercancía que había comenzado a ser desembarcada tras los once meses de bloqueo; el incendio tardó quince días en ser apagado completamente, siendo los propios buques franceses quienes ayudaron a sofocar el siniestro con sus bombas. El 29 de ese mes finalmente los franceses zarparon. El diferendo, que habría de ser conocido como la Guerra de los pasteles, dejó a México en una pobreza aún más profunda que la que ya padecía.⁸⁶ Lo que es muy importante no perder de vista, es que de enero de 1838 a marzo de 1839 el país estuvo inmerso en este conflicto severo con los franceses.

El siguiente acontecimiento que es necesario mencionar tuvo lugar en abril de 1839. El día 8, Antonio López de Santa Anna, presidente interino que entonces sofocaba el levantamiento de José Mejía en Tampico, y descontento por los reportes que la prensa publicaba del evento, mandó promulgar un bando en la Ciudad de México que, en esencia, prohibía la libertad de expresión y con el cual logró enmudecer a la prensa:

El carácter sedicioso de algunos periódicos de esta capital como *El Cosmopolita*, *El Restaurador*, *El Voto nacional* y otros, está notoria y públicamente calificado, y es indudable que bajo el nombre de oposición han establecido un sistema permanente de anarquía y subversión, con que ofendiendo la moral pública insultan la autoridad de las leyes constitucionales, y procurando envilecer y hacer despreciables á los ojos del pueblo el poder, la dignidad y las personas de los magistrados, incitan á la desobediencia y al trastorno del orden... Bajo tales fundamentos ha tenido á bien resolver el Excmo. señor Presidente interino, prevenga á V. E... dicte desde luego las providencias más enérgicas y ejecutivas para que se persiga y aprehenda sin distinción de fuero á los autores y cómplices de todo impreso de la clase referida que de hoy en adelante se publique y circule en esta capital y su departamento [...]⁸⁷

⁸⁶ Vicente Riva Palacio. *Op. cit.*, pp.410-427, 435-439.

⁸⁷ Citado por Vicente Riva Palacio. *Op. cit.*, pp.438-439.

Por último, en lo cultural, es preciso considerar en 1836 el nacimiento de la Academia de Letrán;⁸⁸ en 1838, la fundación de la escuela de música de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero -academia que subsistiría hasta 1866 y se sumaría a la fundación del Conservatorio Nacional-;⁸⁹ y en 1839 la organización de la Gran Sociedad Filarmónica y su propio conservatorio, por parte de José Antonio Gómez.⁹⁰

La ópera en la Europa de principios del siglo XIX.

La cultura y el arte son partes intrínsecas de una sociedad, consecuentemente, todos los cambios económicos, políticos y sociales que ocurran en ésta también se reflejan en aquéllas y por consecuencia, en la ópera misma. Según el historiador Arnold Hauser, la manera de pensar y actuar de la burguesía ascendente de finales del siglo XVIII y principios del XIX se manifestó en el arte básicamente en cuatro actitudes: individualismo, emocionalismo, rigorismo moral (entendido como virtudes de un burgués diligente, trabajador y honrado) y amor a la naturaleza; todas fueron usadas para oponerse a la manera de vivir de la aristocracia.⁹¹ Mediante dichos rasgos -explica Hauser- "el arte se hace más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales, sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agradar."⁹² La novela y el drama tomaron relevancia como portavoces de la nueva burguesía y en ambos casos el tema amoroso se erigió como el motor de la acción.⁹³

Estas consideraciones no son ajenas al quehacer operístico ya que éste es un arte transdisciplinario en el que la música, la literatura, la poesía, el drama, las artes visuales e inclusive la danza se funden. En la ópera, las transformaciones sociales se reflejaron en: la temática de los argumentos, la forma de la composición musical, el tamaño de la orquesta y el coro, la demanda vocal de los solistas, el

⁸⁸ Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*. México: Porrúa, 2004, pp.99-101.

⁸⁹ Gloria Carmona. *Op. cit.*, pp.22-23.

⁹⁰ *Ibidem*, pp.23-24.

⁹¹ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. 1962. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes (trads.) México: De Bolsillo, 2007, p.72. (Las "virtudes prácticas burguesas" que incluyen "la diligencia, la perseverancia, el ingenio, el buen sentido que vence todas las dificultades" [*Ibidem*, p.56] son propias del "hombre honrado y simple, que vive en modestas condiciones" [*Ibidem*, p.74]. El trasfondo filosófico está compendiado en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber, originalmente publicado en 1904-5. [Luis Legaz Lacambra (trad.) 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.]

⁹² Arnold Hauser. *Op. cit.*, p.21.

⁹³ *Ibidem*, pp.27, 32-33, 94.

tipo de público asistente, la comercialización, la forma de los teatros, etcétera. El papel tan conocido que desempeñó Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) como parteaguas en la historia de la música “humanizando” la ópera está inserto justo en este momento histórico. Marie-France Castarède lo sintetiza de manera precisa: “La ópera siempre es la representación que una sociedad se da de sí misma”.⁹⁴

La ópera se convirtió en un fenómeno importante para la burguesía por varias razones. Fue un lugar privilegiado para socializar y para adquirir prestigio social mediante la tenencia de un palco, para algunos también fue un negocio, y para la *intelligentsia* fue el aparato ideológico perfecto para llegar a toda la masa de la población. El que haya proliferado un buen número de óperas compuestas abordando el tema de “la confrontación moral entre tiranía y libertad, y la capacidad del individuo, adecuadamente inspirado, para corregir errores evidentes” es muestra de ello.⁹⁵ Igualmente, la constante censura que gobernantes y clero impusieron sobre los libretos argumenta en ese mismo sentido. Ambos grupos en disputa -los revolucionarios y los contrarrevolucionarios- estuvieron conscientes de la factibilidad que la ópera posee de convertirse en “una forma codificada de subversión política”, y ambos querían tener control sobre ella.⁹⁶ “La ópera se convirtió, en el siglo XIX, en la única expresión artística capaz de provocar un diálogo entre el poder y los espectadores de cualquier origen social”, escribió Castarède.⁹⁷

Parece aventurado afirmar que la ópera llegaba a toda la población independientemente de su estrato social, pero no es así. Desde que los teatros se abrieron al público, los empresarios buscaron llegar también a las clases bajas, por la única razón de que sólo con los ilustrados pudientes no llenaban su teatro. “Solamente con personas cultas no llenaremos nuestro teatro [...] Para obtener beneficios necesitamos atraer a las masas”, le expresaba en 1805, el director del teatro donde habría de estrenarse *Leonora* al propio Beethoven (a la postre, la obra sería revisada y tendría el

⁹⁴ Marie-France Castarède. *El espíritu de la ópera*. Julià de Jòdar (trad.) Barcelona: Paidós, 2003, p.83.

⁹⁵ Daniel Snowman. *La ópera. Una historia social*. Ernesto Junquera (trad.) México: Fondo de Cultura Económica – Ediciones Siruela, 2013, p.147. (Algunas de las óperas que pueden ejemplificar lo dicho son: Gluck, *Orphée et Eurydice* (1774); Mozart, *Le nozze di Figaro* (1786); Beethoven, *Leonore* (1805) - posteriormente habría de ser revisada como *Fidelio* (1814)-; Rossini *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) y *Guillaume Tell* (1829); Bellini *I Capuletti e i Montecchi* (1830), *La sonnambula* (1831); Donizetti *L'elisir d'amore* (1837), *Lucia de Lammermoor* (1835).)

⁹⁶ Daniel Snowman. *Op. cit.*, p.166.

⁹⁷ Marie-France Castarède. *Op. cit.*, p.29.

título definitivo de *Fidelio*).⁹⁸ Ello sin mencionar que los espectáculos teatrales, entre los que se puede incluir la ópera, fueron la diversión pública principal para la gran masa de la población en una época en la que no había radio, televisión ni internet. En resumen, y suscribiendo a Daniel Snowman, “además de ser una forma artística, la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político”.⁹⁹

Gracias a la Revolución Francesa, al impulso que le dio el Imperio napoleónico,¹⁰⁰ y al éxito de Gluck en París, esta ciudad se convirtió en el centro mundial operístico a principios del siglo XIX, y así habría de permanecer durante toda la primera mitad del siglo.¹⁰¹ Spontini, Paër, Meyerbeer, Auber, Halévy, Boieldieu, Rossini, Bellini y Donizetti, por mencionar algunos, se avecindaron en París, inclusive tras éxitos importantes en Italia. Y desde l’Opéra y le Théâtre-Italien influenciaron la producción operística de toda Europa -y allende el Atlántico- con ópera italiana.

La ópera en el México de principios del siglo XIX.

Especialmente desde la tercera década del siglo XIX, la ópera italiana fue sumamente aceptada, seguida y aplaudida por la sociedad mexicana; “ocupaba la atención pública y llevaba hasta el frenesí a los *dilettanti*”.¹⁰² Lo anterior aconteció dentro y fuera de los teatros y en todos los estratos sociales, desde reuniones diplomáticas y de alta sociedad hasta corridas de toros, pasando incluso por celebraciones religiosas. El historiador Luis Reyes de la Maza escribe:

La ópera se convirtió en el espectáculo favorito de los capitalinos y Rossini en el compositor de moda [...] en México apenas se comenzaba a conocer al “Cisne de Pésaro”, y sus admiradores lo eran tanto, que no podían aguantarse su entusiasmo y en plena representación comenzaban a cantar al igual que las sopranos y los tenores, causando con esto molestias a los demás asistentes [al teatro]. *Semíramis* y la *Cenerentola* se escuchaban por todas partes de la capital, desde el proscenio del [Teatro] Principal en las voces de la

⁹⁸ Daniel Snowman. *Op. cit.*, p.138.

⁹⁹ *Ibidem*, p.10.

¹⁰⁰ “Napoleón comprendía muy bien el valor que la música y la ópera podían ofrecer a su régimen. Consecuentemente, cuando regresaba a París y había algún acontecimiento que él quisiera resaltar, lo hacía asistiendo a l’Opéra. [...] Napoleón asistió a la ópera con mayor frecuencia que cualquier otro jefe de Estado francés durante el siglo XIX.” [Daniel Snowman. *Op. cit.*, p.143.]

¹⁰¹ Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 5a ed. Nueva York y Londres: Norton, 1996, p.625.

¹⁰² Guillermo Prieto. *Op. cit.*, p.152.

Masini y de Galli, hasta en el estridente silbido de los vagos apostados al pie de un faro en las esquinas.¹⁰³

El decreto de Alamán mediante el que llegó a México la compañía de Filippo Galli en 1831, se dio en el contexto económico, político y social descrito. El México recién independiente no contaba con una clase política firme y sólida, ni con una iniciativa privada fuerte y organizada. Tampoco tenía una industria establecida y pujante, ni una infraestructura nacional funcional de servicios públicos (carreteras, ferrocarriles, etcétera). En general la economía nacional aún marchaba a partir de campesinos y talleres artesanales que laboraban con economía mercantilista. A ello se agregaban los estragos producidos por los años de guerra independentista y las luchas internas entre grupos oligarcas que trataban de tomar el poder una vez que se había conseguido la independencia de España. El estado de la nación en su segunda década de independencia era crítico. Según Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos*, el país estaba inmerso en:

guerras intestinas, odios y persecuciones, destierros, enormísimas deudas y dilapidaciones escandalosas [...] ruinosos empréstitos, el agiotaje sobre las rentas públicas que devoran la sustancia del pobre para engrosar las fortunas de unos cuantos y satisfacer los cuantiosos sueldos de los gobernantes, [...] [un] semillero fecundo de ambiciones, codicias y desmoralización y activo venero de revoluciones periódicas, y [...] [el] apelar á cada momento, por meses enteros y hasta por años, á facultades extraordinarias, á dictaduras, al poder de un hombre y no de la ley.¹⁰⁴

En este escenario de precariedad e invalidez interna, el reconocimiento y apoyo internacionales se convirtieron entonces en asuntos vitales para la subsistencia de la nación. Para conseguirlos fue necesario acercarse a Europa con el fin de ganarse “un lugar digno entre el concurso de las naciones civilizadas”.¹⁰⁵ Importar y adoptar “las costumbres, la crianza, las artes, y las riquezas de los pueblos ilustrados (*sic*)”¹⁰⁶ fue un intento institucionalizado de presentar al país ante el mundo como una

¹⁰³ Luis Reyes de la Maza. *El teatro en México durante la Independencia. (1810-1839)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 1969, pp. 31-32.

¹⁰⁴ Vicente Riva Palacio. *Op. cit.*, p.360.

¹⁰⁵ Anne Staples. “Una sociedad superior para una nueva nación.” En Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed). *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. Tomo IV. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 309.

¹⁰⁶ “Civilización.” *El Iris*, 3 jun 1826, p.80. (Claudio Linati et al (eds.) *El Iris. Periódico crítico y literario*. Tomo II. México: s.n., 1826. [Edición facsimilar: México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas – UNAM, 1986.]

nación moderna, civilizada y alejada de la "barbarie" precortesiana,¹⁰⁷ y de generar internamente la conciencia de la necesidad de ser como los países "civilizadores". Ello es definido por Antonio Gramsci, filósofo, escritor y periodista italiano, como "ideología de la clase dirigente".¹⁰⁸

Para Gramsci, la ideología es "una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva."¹⁰⁹ Es la filosofía "de una determinada clase de personas para cambiar, corregir, perfeccionar las concepciones del mundo existentes en cada época determinada y para cambiar, consiguientemente, las normas de conducta conformes y relativas a ellas".¹¹⁰ Cuando en el México recién independizado de la corona española, la intelectualidad gobernante determinó que como manera de supervivencia de la nación era propicio y necesario identificarse y adoptar, si bien artificialmente, la cultura europea, no hacía otra cosa que imponer su ideología.

La sociedad mexicana (compuesta en su mayoría por pueblos indios pobres y ajenos a la cultura española) tuvo un acercamiento fabricado con las manifestaciones culturales del viejo mundo, mismo que se reflejó gradualmente a lo largo del siglo en las creencias, el lenguaje, los modales y las costumbres, la ropa y la moda, la casa y los bienes materiales y por supuesto el arte. Ello se puso en marcha desde las publicaciones nacionales de fechas tan tempranas como la década de los 1820's.¹¹¹ Montserrat Galí afirma que "a pesar de su modestia, [dichas publicaciones] tienen para nosotros gran importancia porque revelan de manera inequívoca dos fenómenos: por una parte la voluntad de construir un país nuevo, y por la otra la de imitar las naciones que representaban la modernidad".¹¹² *El Iris*, periódico capitalino, publicaba el 1 de abril de 1826: "Los buenos mejicanos

¹⁰⁷ Para algunos, las culturas precortesianas fueron consideradas como "bárbaras". En "Civilización." *El Iris*, 3 jun 1826, p. 77 se puede leer: "¿hay algo mas semejante á los brutos que el hombre salvaje, ni algo mas parecido á los salvajes que los pueblos de la antigüedad?"

¹⁰⁸ Hugues Portelli. *Gramsci y el bloque histórico*. María Braun (trad.) México, Siglo XXI, 1975, p.17.

¹⁰⁹ Antonio Gramsci. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971, p.12. Citado en Hugues Portelli. *Op. cit.*, p.18.

¹¹⁰ Antonio Gramsci. *Op. cit.*, pp. 26-27. Citado en Hugues Portelli. *Op. cit.*, p. 21.

¹¹¹ Entre dichas publicaciones podemos mencionar: *La Abeja Poblana* (Puebla, 1821), *El Oriente* (Jalapa, 1824-1827), *El Águila Mexicana* (México, 1823-26), *El Mercurio* (Veracruz, 1826-27), *El Iris* (México, 1826) y *El Repertorio Americano* (Londres). Citadas en Montserrat Galí Boadella. "La introducción del romanticismo en México." En Hega von Kügelgen (ed). *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Frankfurt, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002. Nota 3, p.405.

¹¹² Montserrat Galí Boadella. *Op. cit.*, nota 3, p.405.

aspiran á que las potencias reconozcan la independencia de su patria- y los malos hacen gritar en las calles contra los extranjeros".¹¹³

Esta dinámica explica, como fenómeno paralelo al iniciado por las revistas aludidas, la presencia de la ópera italiana en México y el decreto de Lucas Alamán para traer una compañía que inundó con dicho espectáculo a la Ciudad de México de manera constante de 1831 a 1833 y más esporádicamente de 1834 a 1837. El *Diario del Gobierno de la República Mexicana* se ufana en febrero de 1838:

Las bellas artes, la música por ejemplo, ¿no han reflejado mejoras de consideracion? Y estas ¿no prueban un adelanto del buen gusto, de la ilustracion? Hoy existe en Mexico una ópera italiana, elogiada por inteligentes europeos: toda señorita de medianas riquezas se familiariza con las brillantes composiciones de Rossini, los sentimentales de Bellini, y las de otros maestros acreditados de la escuela italiana.¹¹⁴

Ello de inicio, revela también el por qué Manuel Covarrubias y Gabino F. Bustamante compusieron una ópera en un estilo italiano en el México turbulentísimo de 1838, específicamente signado por el recién instaurado centralismo y la Guerra de los pasteles, amén del declive -que llegará al desmembramiento a finales de 1837, principios de 1838- de la compañía de Filippo Galli.¹¹⁵

El manuscrito

La ópera está escrita en un manuscrito de 34.5 cms x 24.5 cms x 5 cms, que contiene 515 páginas encuadernadas con pasta dura (ilustraciones 3 y 4). Las hojas están escritas por ambos lados y cada página contiene 16 pentagramas impresos. No se conoce ninguna otra copia ni manuscrita ni editada de esta obra, por lo que fue la única fuente utilizada en esta investigación.

¹¹³ "Contrastes." *El Iris*, 1 abr 1826, p.96. (Claudio Linati *et al* (eds). *Op. cit.* Tomo I. México: s.n., 1826. [Edición facsimilar: México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas – UNAM, 1986.]

¹¹⁴ "Departamento de Veracruz. Febrero 7 de 1838." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 28 feb 1838, p. 2.

¹¹⁵ "Teatro." *El recreo de las familias*, 1 feb 1838, p.280; "Teatro." *El recreo de las familias*, 15 feb 1838, p.320.

Ilustración 3.



Ilustración 4.



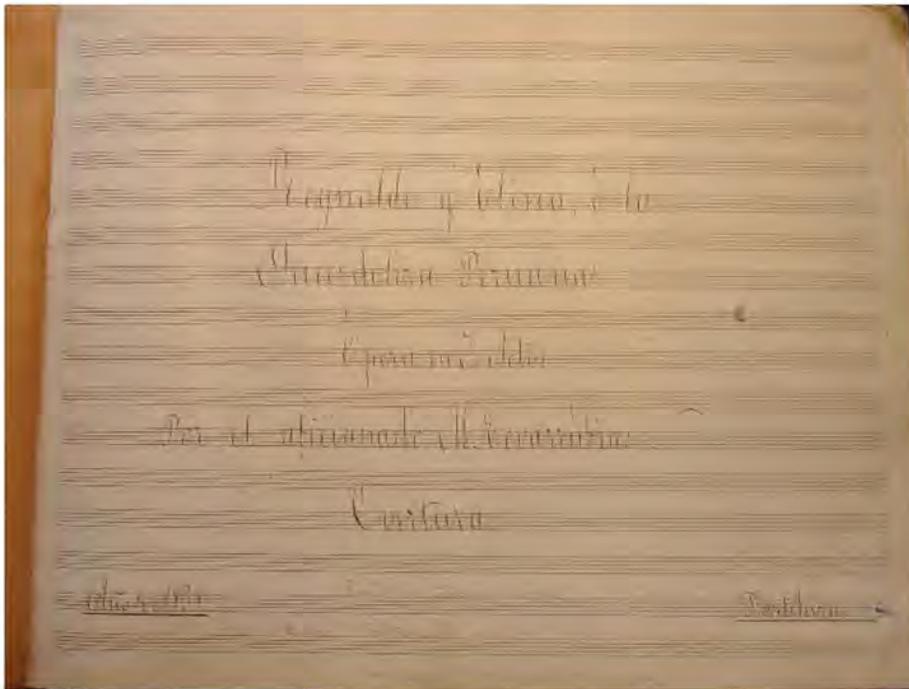
El manuscrito se halla en el fondo reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM. En abril de 1951, el historiador Jesús C. Romero afirmaba que éste estaba “en poder del maestro José Rocabruna que la adquirió en 1943 de Eucario Espinoza, Conservador de Instrumentos del Conservatorio”.¹¹⁶ Se desconoce cómo y cuándo llegó a la biblioteca de la hoy Facultad de Música; según Gabriel Pareyón, fue el propio maestro Rocabruna quien la donó a dicha biblioteca.¹¹⁷

En la primera página del manuscrito se lee (ilustración 5): “Reynaldo y Elina, ó la / Sacerdotiza Peruana. / Ópera en 3 Actos / Por el aficionado M. Covarrúbias. / Overtura. / Año de 1838. Partitura.”

¹¹⁶ Jesús C. Romero. *Carnet...*, p. 127.

¹¹⁷ Gabriel Pareyón. “*Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana.*” *Diccionario enciclopédico de música en México*. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007. Tomo 2, p.887.

Ilustración 5.



Según el manuscrito mismo, la orquestación de la obra no fue hecha por el compositor. La obertura finaliza con la rúbrica "B.", mientras que cada uno de los tres actos cierra con la leyenda: "Ynstrumentacion de M. Eduardo Gavira." (ilustraciones 6 y 7). Las diferencias entre la obertura y los tres actos ocurren no sólo en la rúbrica sino en el punto de escritura musical y en las dotaciones orquestales escogidas. La obertura está orquestada con 2 flautas, oboe, 2 clarinetes, 2 pistones (trompetas), 2 cornos, 2 trombones, oficleido, timbales, gran cassa (bombo) y cuerdas (ilustración 8). Por su parte, en los tres actos la orquestación utilizada es: octavino (flautín), flauta, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 pistones (trompetas), 2 trompas (cornos), 3 trombones, timbales, batería (percusiones) y cuerdas (ilustración 9).

Ilustración 6. Rúbrica del orquestador de la obertura.

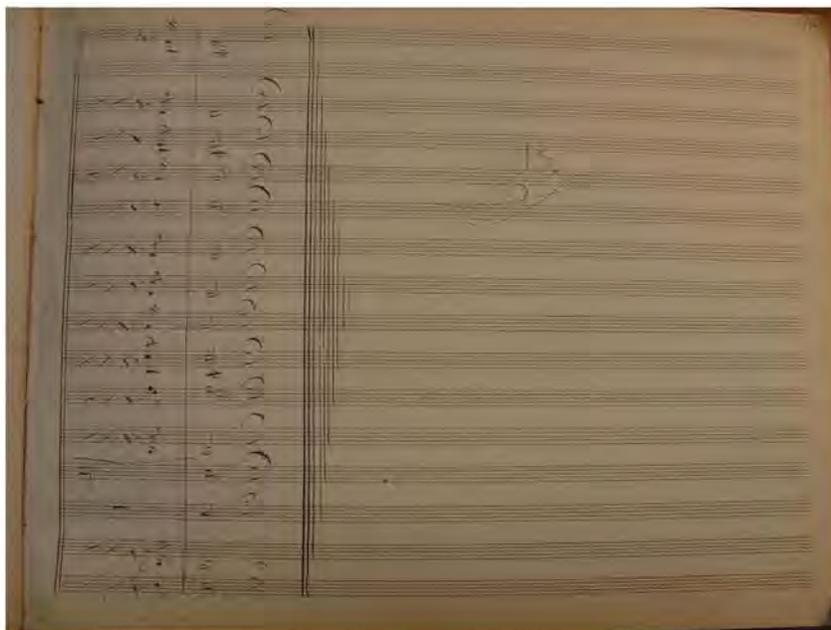


Ilustración 7. Rúbrica de M. Eduardo Gavira.



En las ilustraciones 8 y 9 es evidente no sólo la diferencia del punto de escritura musical y la orquestación, sino el acomodo de los instrumentos en la partitura misma. La primera con violines y violas en la parte superior, la segunda comenzando con los alientos, según el formato actual. Otro aspecto a destacar es que la obertura tiene muchos errores de líneas desfasadas en uno y hasta dos compases. Da la impresión de que dicha partitura intentó ser una copia en limpio de un manuscrito de trabajo donde el copista -acaso una persona diferente al orquestador- escribió, en algunos renglones, adelantando o atrasando los compases sin darse cuenta de su error por no revisar que las líneas de los distintos instrumentos coincidieran verticalmente.

Ilustración 8. Instrumentación de la obertura

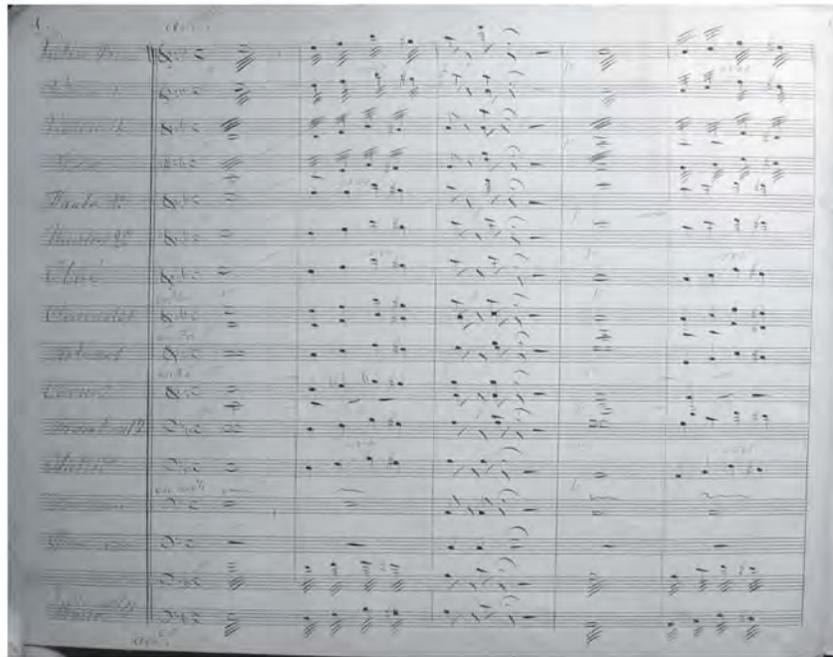
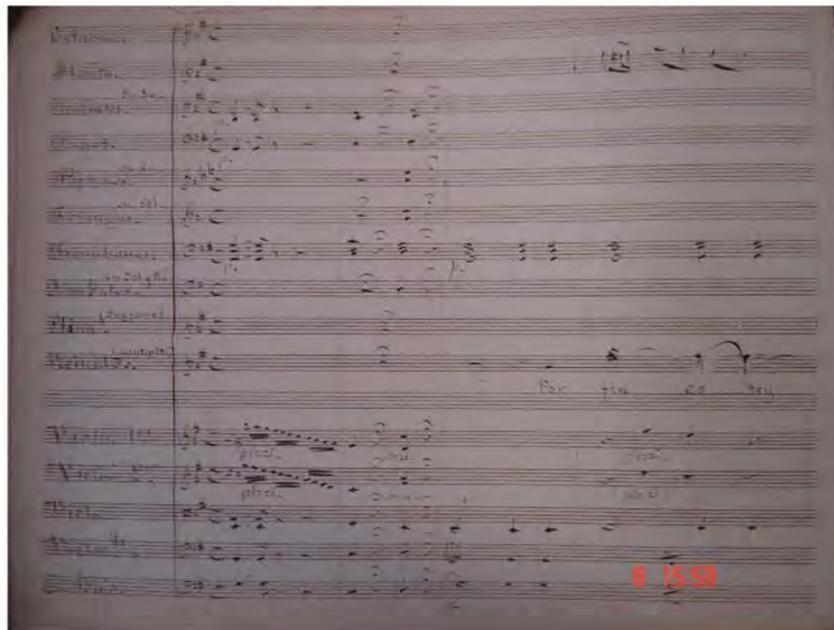


Ilustración 9. Instrumentación de los actos.



Hasta el momento se desconoce por qué la obra fue orquestada por dos personas distintas, y por qué la dotación escogida fue diferente; ¿será ésta una razón más por la que a Covarrubias se le denomina “aficionado”? Se ignora igualmente quién fue “B.” De Eduardo Gavira, por el contrario,

se sabe que fue compositor, arreglista, instrumentista y director de orquesta. Se conocen varias composiciones y arreglos de su autoría publicadas hacia la segunda mitad del siglo XIX por las casas editoras de M. Murguía y H. Iriarte, así como buen número de transcripciones para piano de selecciones de óperas de Charles Lecocq, Arrigo Boito y Giuseppe Verdi, entre otros. Lo menos que ello muestra, es que estuvo tan cerca del mundo operístico como de los editores de música de su época. También se le conoce como director de una pequeña orquesta que se anunciaba para amenizar bailes y reuniones,¹¹⁸ así como de la banda militar que apareció en el tercer acto de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua (al menos durante las puestas en escena de noviembre de 1862)¹¹⁹ y que colaboró con la Sociedad Filarmónica Mexicana cuando el Conservatorio fue fundado.¹²⁰ Hay una mención más a él como miembro de la orquesta que intervino en el concierto organizado por Tomás León en junio de 1881.¹²¹ Con este perfil de compositor, instrumentista y director, si Covarrubias era un “aficionado”, inevitablemente cabe preguntarse si Gavira tuvo mayor injerencia en la partitura que sólo la orquestación de los tres actos. Como tantas otras interrogantes, esta cuestión aún no puede ser contestada.

¹¹⁸ “Bailes.” *El Siglo Diez y Nueve*, 1 ago 1851, p.4.

¹¹⁹ “Gran Teatro Nacional. Opera Italiana.” *El Monitor Republicano*, 17 nov 1862, p.4; “Gran Teatro Nacional. Opera Italiana.” *El Siglo Diez y Nueve*, 22 nov 1862, p.4.

¹²⁰ J.I. Durán *et al.* “Reseña de los trabajos de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en el año de 1866.” *La Armonía*. Tomo II, Núm.6, 15 ene 1867, p.41.

¹²¹ “El concierto del 18.” *El Asilo de Mendigos*, 1 jul 1881, pp.2-4.

Criterios de edición

En la realización de la presente edición crítica he buscado seguir los cuatro principios básicos de James Grier expuestos en su libro *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*;¹ huelga decir que los suscribo plenamente. Dichos principios son:

1. “La edición es una parte integral de una apreciación crítica profunda de la obra como un todo.”²
2. La edición “se basa en la investigación histórica”³ “de un marco histórico de referencia, [que] discierne las posibles influencias sobre el artista y cómo dichas influencias quedan reflejadas en las fuentes.”⁴
3. “La esencia de la edición es una investigación de la naturaleza semiótica de la notación musical” donde se “consideran las convenciones y las circunstancias que rigen el significado de cada símbolo en su contexto histórico, y cómo pueden expresarse mejor esos significados en la edición que se está preparando.”⁵ En este trabajo, además de la notación musical se debe considerar el texto del libreto.
4. “El árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor; esta idea también se arraiga en una comprensión histórica de la obra.”⁶

El devenir de esta investigación ha confirmado una y otra vez la pertinencia y la necesidad de apegarse a estos principios. Estoy convencido que sólo mediante la comprensión integral de la obra dentro de su propio contexto histórico específico es posible llevar a cabo una edición crítica de la partitura, misma que eventualmente dé paso a una interpretación y ejecución de la obra. Así, pues, dentro de ese marco metodológico he buscado desarrollar mi labor.

Creo firmemente que todo rescate musicológico de una obra musical está incompleto si no permite volver a escuchar la música. Por ello, un objetivo paralelo a este trabajo es el poner en escena esta obra, acaso por primera vez en la historia. Así, mi empeño ha sido preparar una edición práctica,

¹ James Grier. *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

² Cito de la versión española: James Grier. *La edición crítica de música. Historia método y práctica*. Andrea Giráldez (trad.) Madrid: Akal, 2008, p.22.

³ *Ibidem*, p.16.

⁴ *Ibidem*, p.25.

⁵ *Ibidem*, p.32.

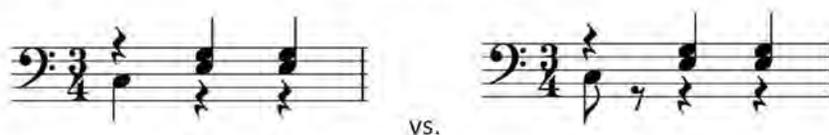
⁶ *Ibidem*, p.17.

que visualmente sea clara y amable con el cantante, el atrilista y el director, pero que también de una manera simple y no distractora pueda remitir al aparato crítico. Las modificaciones al manuscrito se señalan con un asterisco * junto a la nota en cuestión, y con corchetes [] cuando se agrega algo. Los cambios se registran según el número del compás en el que se encuentren en la sección titulada “Aparato crítico”.

Inserto en dicho marco metodológico, he buscado preservar el contenido original del manuscrito y modificarlo sólo cuando es absolutamente necesario. Y al hacerlo, he tratado que los elementos estilísticos mismos de la obra sean los que determinen el sentido de la modificación. No todos los cambios han quedado registrados en el aparato crítico, no he querido saturarlo con el registro de modificaciones de lecturas triviales,⁷ sino sólo he asentado aquella información que verdaderamente alteró el manuscrito por una razón u otra. Tras cada entrada de modificación he puesto la explicación del porqué de la misma.

El manuscrito en general es consistente y claro en su grafía, la parte mecánica de descifrar y transcribir el texto musical -que incluye la letra del libreto, por supuesto- no fue una tarea especialmente difícil. Pero lo fue cuando hubo que enfrentarse a inconsistencias estilísticas a veces dentro de un mismo pasaje musical: el manejo de la duración de los valores del bajo en los primeros tiempos (ilustración 10), el uso de ligaduras en las cuerdas, o el empleo de los reguladores y ligaduras de expresión, por ejemplo.

Ilustración 10.



Los recitados (*recitativi*) requirieron especial atención. En general, en el manuscrito éstos no están escritos con el cuidado de incluir todas las notas necesarias según el número de sílabas de cada palabra, y los valores empleados no siempre representan ni la prosodia ni la acentuación natural del texto. Las modificaciones se realizaron según los parámetros ya descritos: buscando interferir lo

⁷ “Trivial readings” en el original en inglés de Grier (*The Critical Editing...*, p. 173), en la traducción española se utiliza la expresión “lecciones triviales” (James Grier. *La edición...*, p.150.)

menos posible con el contenido original del manuscrito, pero siguiendo las costumbres estilísticas del recitativo de una ópera belcantista.

Se agregaron, asimismo, números de compás y numeración a cada una de las secciones de la obra; ninguno de los dos se encuentra en el manuscrito.

Instrumentación

Excepto en la obertura y en la escritura de cornos y trompetas, el manuscrito mantiene de manera generalizada la convención actual vigente en el acomodo de la instrumentación. Cuando éste varía, en esta edición se reacomoda a nuestro orden habitual: maderas (flautín, flautas, oboe, clarinetes y fagotes), metales (cornos, trompetas, trombones y oficleido), percusiones (timbales, tambor redoblante y bombo), voces (soprano, alto, tenor y bajo tanto para solistas como coro) y cuerdas (violín principal, violín primero, violín segundo, violas, violonchelos y contrabajos). Asimismo, cuando el contexto evidencia que el copista escribió un instrumento en la línea de otro de manera equivocada, éste se escribe en su línea correspondiente. Tales modificaciones no se marcan en la partitura.

Todos los instrumentos -incluyendo los transpositores hoy en desuso- se mantienen en la armadura en la que originalmente están escritos, en el entendido de que para el director es valiosa esta información, y para los ejecutantes de clarinetes, cornos y trompetas no es problema transportar su línea musical en un instrumento moderno.

Se mantiene la denominación en español utilizada de manera general en el manuscrito. Para homogeneizar, se traduce "timpani" como "timbales", "gran cassa" como "bombo" y "basso" como "contrabajo". Asimismo, se moderniza el nombre de los siguientes instrumentos: el "octavino" se maneja como "flautín",⁸ las "trompas" como "cornos" y los "pistones" como "trompetas".⁹ El

⁸ Lyndesay G. Langwill. "Octavin." *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie (ed.) Londres: Macmillan Press, 1984. Tomo 2, p.810. Jeremy Montagu *et al.* "Flute." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>>. Peter Williams y Barbara Owen. "Organ stop." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20446>>.

⁹ "Piston." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. Michael Kennedy (ed.) Oxford Music Online. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7958>>.

“oficleído”, en la obertura, a pesar de ser un instrumento hoy en desuso, se mantiene con el mismo nombre (en una ejecución moderna, éste puede ser sustituido por el 3er trombón de la orquestación de los tres actos).

La línea denominada “batería” se cambia por “percusión”. “Batería” era una de las maneras de llamar en esa época al grupo de percusiones¹⁰ (muy probablemente la españolización de las palabras francesa o italiana para aludir a tales instrumentos: *batterie* y *batteria*, respectivamente).¹¹ Esta línea podría ser ejecutada por dos o más músicos, uno en un tambor redoblante o tarola y otro en un tambor de afinación más grave o bombo; incluso en las dos marchas (números 3 y 17 de esta edición), los platillos, una vez más, según las costumbres de la época, podrían doblar al bombo. Tanto en la “percusión” como en el “bombo” se mantiene la manera decimonónica de escribir con claves, aunque éstas no son necesarias; cuando hay armadura, ésta se elimina. En ambos instrumentos se escribe siempre la misma altura de las notas: Do y Sol (una manera habitual de significar “grave” y “agudo”); cuando en el manuscrito éstas se mueven, se ajustan a dicha altura. Estos cambios no se marcan en la partitura.

Con el flautín, el contrabajo y la voz del tenor se utilizan claves transpositoras. El flautín se escribe

en  , el contrabajo en  , y la voz de tenor en  .

Los cornos normalmente se escriben en el manuscrito sin armadura y con todas las alteraciones en la línea musical, esta edición cambia la armadura si es necesario y sólo agrega alteraciones cuando éstas se requieren. Asimismo, cabe hacer notar que, así como están escritos, los cornos en Do (números 4, 8, 11, 12 y 19 en la presente edición) son muy agudos para un corno moderno, quizá un cornista profesional lo pueda manejar, pero para un cornista principiante será necesario transportar una 8ª abajo. En la edición se conserva la notación original.

En las cuerdas la indicación “ponticello” se sustituye por “sul ponticello”, esta alteración no se marca en la partitura.

¹⁰ En todo este respecto, agradezco la asesoría y explicación a la maestra Gabriela Jiménez Lara.

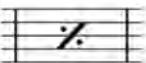
¹¹ James Holland y Janet K. Page. "Percussion." *Grove Music Online*. Acceso 21 dic. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21291>>.

A lo largo de la partitura, no siempre se indica cuando las flautas, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas o trombones tocan a 2 en unísono, o la manera de señalarlo es inconsistente (a veces se duplica la nota, a veces a la neuma se le escriben dos plicas, a veces se utilizan dos pentagramas para escribirlo, a veces se marca “unis” o “a 2”). En esta edición se unifican dichas maneras mediante la indicación: “*unis*”. Asimismo, no siempre se indica cuando dichos instrumentos deben tocar a 1, o la manera de señalarlo es igualmente inconsistente (a veces se escribe “Solo”, a veces se escriben dos voces con una en silencio). Cuando no hay indicación alguna se agrega “*a 1*”. Cuando el pasaje es solista se indica: “*solo*”. Únicamente se anotan en la partitura las indicaciones agregadas, los cambios que unifican las inconsistencias no se registran. Adicionalmente, cuando se le escribe “solo” a la flauta durante los tres actos, esta indicación se elimina por innecesaria. Dichos cambios no se marcan en la partitura.

En el manuscrito sólo la primera página de cada número indica qué instrumento ejecuta cada pentagrama, en esta edición se agregan rótulos a todos los pentagramas de cada página. El glosario de abreviaturas empleadas se encuentra al inicio del aparato crítico. Adicionalmente, cuando un instrumento no participa en un número, su pentagrama se quita de la partitura. Tales cambios no se registran.

Repeticiones

En indicaciones “Col. Bajo”, “Col. Clarinete” [sic] (y con cualquier otro instrumento) se repite la parte y no se marca en la partitura.

Las indicaciones de repetición  se eliminan y se escribe la parte abreviada. No se marca en la partitura.

Las indicaciones para repetir cierta sección de compases marcadas en cualquiera de sus formas (“1,2,3”, etc; “a,b,c”, etc; o con los signos:  ) se eliminan y se escribe la parte indicada. No se marca en la partitura.

Las “abreviaturas” en la escritura de notas se desatan. No se marca en la partitura.



se transcribe



Dinámica

Las indicaciones de crescendo “cres” o “crescendo” se escriben “cresc.” Estos cambios no se marcan en la partitura.

Cuando en el manuscrito sólo se escribe una indicación de dinámica (incluyendo reguladores) para sólo algunos instrumentos (una indicación por sección de instrumentos/voces o una indicación para dos pentagramas), pero el contexto indica que aplica a toda la instrumentación, se escriben indicaciones a todos los instrumentos. Estos cambios no se marcan en la partitura.

Cuando en el manuscrito, al mismo tiempo se indica una dinámica con regulador y con la leyenda “dim.” o “cresc.”, sólo una indicación se deja. No se marca en el manuscrito.

Agógica

Las indicaciones “rallent.”/“rallentando”, “ritard.”/“ritardando” se escriben “rall.” y “rit.”, respectivamente. Las abreviaturas “a tpo” se desatan: “a tempo”. Estos cambios no se marcan en la partitura.

Articulación

Cuando en el manuscrito sólo se escribe alguna indicación de articulación a algunos instrumentos, pero el contexto indica que aplica a toda una sección, grupo u orquesta completa, ésta se agrega y no se marca en la partitura.

Ligaduras de duración

Cuando en el manuscrito aparecen dos notas de la misma afinación ligadas, se escribe una sola nota que abarque el valor total de ambas. No se marca en la partitura.

Indicaciones de tempo y carácter

Cuando en el manuscrito sólo se escribe alguna indicación de tempo o carácter a algunos instrumentos, y el contexto indica que se le aplica como al resto de una sección instrumental o al resto de la orquesta, se agrega y no se marca en la partitura.

Las faltas de ortografía en indicaciones de tempo y carácter se corrigen y no se marca en la partitura.

Todas las abreviaturas de tempo y carácter se desatan. No se marcan en la partitura.

Registro original	Modificación
All. ^o	Allegro
Allg. ^{to}	Allegretto
And. ^{te}	Andante
And. ^{no}	Andantino
Mod. ^{to}	Moderato
Aliger	aligerar

Calderones

Cuando hay una pausa orquestal y faltan calderones a algunos instrumentos, éstos se agregan. No se marca en la partitura.

Texto

En el “Libreto” se consignan en hojas separadas encontradas la transcripción paleográfica del texto, que conserva ortografía y puntuación originales, y el texto modernizado. En este último:

- la ortografía se moderniza (“imitad” en vez de “ymitad”)
- las abreviaturas se desatan (“que” en vez de “q”)
- se agrega puntuación

En ambas versiones, en lo posible, se busca mantener la versificación.

Las palabras “Nación”, “Salvador”, “Madre”, “Esposa”, “Europeo” y “Sagrado” se mantienen en el texto modernizado con mayúscula para conservar su contenido semiótico.

El texto modernizado del “Libreto” no indica los cambios realizados, éstos se hacen evidentes mediante la comparación de las hojas encontradas. La partitura sólo contiene el texto modernizado.

Cuando hay dos partes simultáneas éstas se muestran simplemente en dos columnas. Cuando hay tres o más partes simultáneas, las dos primeras se muestran en dos columnas y las demás debajo de éstas en renglones indentados. El grupo simultáneo se separa, además, mediante una línea divisoria [____].

En la partitura se hacen los ajustes necesarios para que la acentuación natural de la palabra coincida con los tiempos fuertes de la música. Los cambios se marcan en la partitura con un asterisco * y se consignan en el aparato crítico.

Cuando en el manuscrito se escribieron dos notas para una sola sílaba, los valores de éstas se unen. El cambio no se indica en la partitura.

En la versión de la partitura para voz y piano se han eliminado todos los asteriscos y los paréntesis. Quien desee consultar los cambios puede acudir a la versión original para orquesta.

La presente edición crítica fue realizada con el programa MuseScore 2.0.3 y la edición final de la partitura con PDF24 Creator, versión 7.9.0.

Aparato crítico

Abreviaturas utilizadas

Valores musicales:

entero	1
mitad	$\frac{1}{2}$
cuarto	$\frac{1}{4}$
octavo	$\frac{1}{8}$
dieciseisavo	$\frac{1}{16}$
treintaidosavo	$\frac{1}{32}$
silencio	S
puntillo	-

Instrumentos y personajes:

Flautín	Flt
Flauta	Fl
Oboe	Ob
Clarinete	Cl
Fagot	Fg
Corno	Cor
Trompeta	Tr
Trombón	Tbn
Oficleido	Of
Timbal	Timb
Percusión	Perc
Bombo	Bom
Violín 1	VI1
Violín 2	VI2
Violín principal	VI pr
Viola	Vla
Violonchelo	Vc
Contrabajo	Cb
Coro	C
Sacerdotisas	sac
Sacerdotes	sdt
Pueblo	pbl
Incas	inc
Reynaldo	Rey
Elina	Eli
Villumá	Vill
La madre	Mad
Anaís	Ana
Cora	Co
Meloe	Mel
Madama Berval	MBe
Un soldado	Sol

Dinámicas

Piano	<i>p</i>
Pianissimo	<i>pp</i>
Forte	<i>f</i>
Fortissimo	<i>ff</i>
Sforzando	<i>sf</i>

Otros:

compás / compases	c./cc.
ritmo	r.
melodía	m.
armonía	a.
orquesta	orq.
unísono	unis.
manuscrito	mns.

Cambios al manuscrito

Obertura

Instrumentación

2Fl, Ob, 2Cl (Do), 2Cor (Re), 2Tr (Fa), 2Tbn, Of, Timb (Re-La), Bom, VI pr, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Fl1 y Fl2	en dos pentagramas	en un solo pentagrama	Igual a Cl, Tr, Cor y Tbn.
1		Cor	sin armadura	3 bemoles de armadura	
1		Timb	Timbal en Mi	Timbal en Re y La	
1		tutti	--	Larghetto	Igual a c.67.
1-2	1	Timb	Mi	Re	Orq. en unísono.
1-8		Vc		una 8a abajo	Estando en una región tan aguda se crea un hueco sonoro con los Cb.
2	3	Cor	Solb	Lab	Orq. en unísono.
3, 6	3	tutti	En el mns el calderón se encuentra sobre el silencio de octavo del 2° tiempo. Es más claro visualmente en el 3°.		
8	4	Fl, VI2	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a c. 10.
8	4	Tr	Si-Re	Si-Re#	Falta alteración. Igual a c. 10.
8	4	Ob	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Tbn.
9	2	Cl2, Tr, Of, Vc y Cb	sin <i>p</i>	con <i>p</i>	Falta indicación. Igual a c.7.
12	2	Cor	Si becuadro	Si bemol	Orq. en unísono.
12	3	Tbn, Of, Vla, Vc y Cb	Sib	Si becuadro	Falta alteración. La función armónica es dominante.
12	4	Cl y Vla	Sib	Si becuadro	Falta alteración. La función armónica es dominante.
13	2	Cor, Tbn, Of, Vc y Cb	<i>f</i> en 1er tiempo	<i>f</i> en 2° tiempo	Igual al resto de orq.
13	2	Cor y Vc	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a alientos y resto de cuerdas.
13	1,2	Of	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a alientos y resto de cuerdas.
14	1	VI pr y VI1	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Cadencia $ii_6 V_7$ hacia la menor.

14	1	Vc	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Tbn y resto de cuerdas.
14	2	Vla	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Cadencia ii ₆ V ₇ hacia la menor.
15		Cor	sin armadura	2 bemoles de armadura	
15	1	cuerdas	--	<i>p</i>	
20-21		Cl	En el mns estos cc. están desfasados un c. adelante, es decir, están en cc.21-22. Se ajustan igual al resto de alientos.		
25-27		Cl	En el msc estos cc. están desfasados, escritos un c. adelante.		
26	2	Tbn	Sol#-Si	La-Si	Igual a Fl y Tr.
26	3	Vc y Cb	Re	Mi	Igual a Cor y Of.
28	1	Tbn y Of	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Cl, Tr y Cor.
29	2	Cor	Sib	Si becuadro	Igual a VI1.
36	3	Ob	Sib	Lab	Igual a Vc y Cb. Sus m. se duplican.
38	3-4	Fl2	Si Si	Do Do#	El Si no pertenece a la a. El Do se altera para evitar disonancia con el VI pr.
38	4	VI1	Do	Do#	Se altera la nota para evitar disonancia con el VI pr.
38	4	Vc y Cb	Do	Mi	Se evita la disonancia con el VI pr y se mantienen la conducción melódica.
39	1	VI1, Vc y Cb	--	arco	Falta indicación. Igual a VI pr, VI2 y Vla.
40	4	Cl2	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Of, Vc y Cb.
42	2, 4	Tbn	La-Do	Sol-Do	Nota que no pertenece a la a.
43	4	Cl y VI2	La#	La	Igual a Tbn.
44	1	Tbn	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Ob, Cl, Of, Vc y Cb. Igual a cc.46 y 47.

46	1, 4	Vc	Mi ₄ Mi ₄	Mi ₅ Mi ₅	Igual a c.45 para conservar la línea melódica.
48	4	Cor	--	Sol-Mi	Igual a c.49.
49	4	Cor	Mib	Mi becuadro	Igual a maderas.
50-52	3	Fl1	--	[se dobla Cl1]	Igual a Cl1, no tiene sentido que sólo duplique los primeros dos tiempos.
51	4	Fl y Cl	Sol	Sol#	Igual a VI1 y VI2.
52	4	VI2	Sol#	Sol becuadro	Igual a Vc y Cb c.53.
53	4	Fl, Ob, Cl, Cor, Tr, Tbn, Of, Bom, VI pr, VI1, VI2 y Vla	S ¹ / ₈ ¹ / ₁₆ S ¹ / ₁₆	S ¹ / ₈ S ¹ / ₈ ¹ / ₁₆ S ¹ / ₁₆ [tresillo]	Se atresilla el último tiempo igual a Vc y Cb. Análogo a c.244.
53	4	Vc y Cb	Sol#	Sol becuadro	Igual a VI2 c.52.
55-67		Tr	En el mns. del c.55 al c.67, en la línea de la Tr hay un par de instrucciones que dicen: "cuando haya violon[chelo] canta solo este pasaje" (c.55) y "cuando haya violon[chelo] no se tocará este paso" (c.66). En esta edición se deja abierta la posibilidad a que la línea la ejecute el Vc o la Tr. El pasaje se repite en cc.246-258.		
67	1	Cor	Sol#-Si	Lab-Si	Enarmonía igual a Tp, VI2 y Vc.
67	3	Tr y Vc	Los cc.66 y 67 están marcados en el msc como un solo c. de 5 tiempos. Se agrega un silencio de negra al c.67 para completar dos cc.		
67	1	Cb	La#	Sib	Enarmonía igual a Tp, VI2 y Vc.
68		Vc	--	tutti	Falta indicación.
82	2-3	Cl	Mi-La	Mib-La	Igual a Vla.
82	2-3	Cor	Sib-Do	Sib-Reb	Nota que no pertenece a la a.
83	1	Vc y Cb	Sol	Sib	Se mantiene la resolución armónica.
85	3	Fl, VI pr y VI1	Do Si La	Do Si Sol	Igual a Fl c. 87 y 89, y VI pr y VI1 c.89. Igual a c.276.
85, 87, 89	3	Cor	Lab-Re	Lab-Do	Nota que no pertenece a la a.
85, 87, 89	3	Tbn	La-Re	Si-Re	Nota que no pertenece a la a.

87	3	VI pr y VI1	Do Si La	Do Si Sol	Igual a Fl c. 87 y 89, y VI pr y VI1 c.89.
97	3	Cl2 y VI2	Do Sib	Do# Si becuadro	Faltan alteraciones. Igual a Fl1.
99	1	Tr	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Tbn.
100	3	Tr	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Tbn.
101	1	Tr	Sol-Si	Sol#-Si	Falta alteración. Igual a Tbn.
106-118		Tr	Cc.106-118 la Tr está consistentemente con notas ajenas a la a. No hay una lógica específica de por qué se le escribió así. Se ajustan notas a la a. y se busca que haya conducción melódica.		
106	1,3	Tr	Do-Fa	Do-Mi	Igual a cc.105 y 107. Igual a Vla.
108	1,3	Tr	Si-Mi	Do-Mi	Igual a cc.105 y 107. Igual a Vla.
108-111		Cor	Sib-Reb	Do-Mib	Notas extrañas a la a. Igual a cc.94-97.
109	1,3	Tr	Do#-Mi	Do-Mi	Nota extraña a la a. Igual a cc.105 y 107. Igual a Vla.
110-11	1-3	Tr	Si-Re#	Do-Mi	Notas extrañas a la a. Igual a cc.105-109. Igual a Vla.
110	1-2	VI2	Si becuadro Sib Si becuadro	Do Si becuadro Sib	Igual a Fl2 y Cl2.
112-113	1-3	Tr	Si-Mi	Si-Re	Nota extraña a la a. Igual a Vla.
114-115	1-3	Tr	Do#-Mi	Si-Re	Notas extrañas a la a. Igual a Vla.
116-117	1-3	Tr	Si-Re#	Si-Re	Igual a cc.112-115. Igual a Vla.
118	1-3	Tr	Si-Mi	Si-Re	Nota extraña a la a. Igual a cc.112-117. Igual a Vla.
119-129		Tr	Cc.119 a 129 la Tr continúa con muchas inconsistencias y notas extrañas a la a. Los cc.130-135 son repetición exacta de cc. 124-129 y muestran que las Tr doblan a los Cl. Con ese criterio se ajustan cc.119-129.		
119	1-3	Tr	Si-Mi	Do-Mi	
120	1-3	Tr	Do#-Mi	Do-Fa	

120	1-3	Vla	Sol-Sib	Fa-Sib	Nota extraña a la a. Igual a Cl.
121	1-3	Tr	Do#-Mi	Do-Mi	
122	1-3	Fl2	Re	Do	Nota extraña a la a. Igual a Tbn1.
122	1-3	Tr	Si-Re#	La#-Mi	
123	2,3	VI pr y VI1	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	Se ajusta el ritmo a dos notas. Igual a Fl y Ob.
123	2,3	VI pr y VI1	Fa Mi Re Do	Fa Do	Notas extrañas a la a. Igual a Fl y Ob.
123	1-3	Tr	Si-Re#	Do#-Mi	
124-125	1-3	Tr	Si-Mi	Si-Re#	
126-127	1-3	Tr	Do#-Mi	Si-Mi	
126	1	VI pr y VI1	Mi Do	Mi La	Igual a Fl y Ob, e igual a c.132.
128-129	1-3	Tr	[confuso]	Do#-Mi	
128-129	1	Vc y Cb	Mi	Fa#	Nota extraña a la a. Igual a Of.
129	1-3	Cor	El mns tiene dos notaciones sobrepuestas. Por un lado indica repetir el c. anterior, por otro, marca una notación similar al c.122. Se elige la primera opción, por ser igual a c.135.		
131	1	Fl2	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Fl1.
131	1	Tbn	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Fl, Ob, y VI.
134-135	1	Vc y Cb	Mi	Fa#	Nota extraña a la a. Igual a Of.
136	2	Cl, Cor, Tr y Tbn	--	unis.	Igual a Fl. El contexto indica que los instrumentos tocan a 2.
137	3	Cl, Tbn y VI2	Sib-Mi	Si becuadro - Mi	Falta alteración. Igual a a. c.139.
137	1	Vla	Sib-Fa	Si becuadro - Fa	Falta alteración. Igual a a. c.139.
139	3	Tbn	Sib-Mi	Si becuadro - Mi	Falta alteración. Igual a Fl, Ob, VI y Vla.
140-143		Vc		una 8a abajo	Se crea un hueco sonoro con los Cb.
141	3	Cl y Tbn	Sib-Mi	Si becuadro - Mi	Falta alteración. Igual a a. c.139.
141	1-3	Vla	Sib-Re	Si becuadro - Re	Falta alteración. Igual a a. c.139.

143	1-3	Tr	Re#-Fa	Re#-Fa#	Falta alteración. Igual a Fl, Ob, VI1 y Vc.
143	3	Tbn	Sib-Re	Si becuadro - Re	Falta alteración. Igual a Fl, Ob, VI1 y Vc.
143	3	Vc	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Fl, Cl y VI1.
151	2-3	Vla	Si ₃ Sol ₃	Si ₄ Sol ₄	Se transportan una 8ª porque esas notas en índice 3 no existen en la Vla.
153-158		Tbn	En el msc estos compases están escritos desfasadamente dos cc. adelante. Se ajusta el desfase igualando a cc.171-176, una sección sin ninguna diferencia con ésta.		
153-158		Tbn	--	unis.	Igual que el resto de alientos, a 2.
156	3	Cl	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a Fl, Tr y Tbn.
158	1-3	Cor	Do-Re	Si-Re	Igual a c.172.
158	1, 2	Vc y Cb	Sol#	La#	Se crea disonancia. Igual a VI2.
165	3	Ob	Re	Re#	Falta alteración. Igual a Cl.
166	3	Tbn y Of	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Ob, Cl, Tr, Cor y cuerdas.
167-168	1-3	VI2	notas octavadas	sin octava	Igual a cc.169-170.
170-177		Tbn	--	unis.	Igual que el resto de alientos, a 2.
176	1, 2	Vc y Cb	Sol#	La#	Se crea disonancia. Igual a VI2.
182	3	Vc	Sol	Mi	Igual a cc.180, 184, 186.
184-225		Cl, Cor y Cb	Los tres instrumentos crean la a. Las líneas de Cor y Cb están desfasadas, se ajustan según corresponda a funciones las tónica o dominante.		
184	2-3	Cor	Si Re	Do Re	A. en dominante. Igual a Vla.
184	1	Cb	La	Sol	A. en dominante. Igual a c. 192.
188		Cl	--	solo	Igual a No.13, c.114.
188, 190, 192, 194		Tr	--	solo	Igual a No.13, c.114.

192	2-3	Cor	Si Re	Do Re	A. en dominante. Igual a Vla.
196-198	2-3	Cor	Do Re	Si Re	A. en tónica. Igual a Vla.
197		Cl y Tr	--	unis.	Igual a No.13, c.122.
200	2-3	Cor	Si Re	Do Re	A. en dominante. Igual a Vla.
204-206		Vla	Mi-Sol#	Mi-La	Nota extraña a la a. Igual a c.212.
212-213	1-3	Cor	Re ₆	Re ₆ -Re ₇	Se octava igual a cc.204-211 y c.214.
215-230		Cor	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
224	3	Tbn	La-Re	Sol-Re	A. en dominante. Igual a c.225.
225	1	Cor	Sol ₅ -Sol ₆	Re	A. en dominante. Igual a 3er tiempo del c.
225	1	Tbn	La-Do	Sol-Re	A. en dominante. Igual a 3er tiempo del c.
225	1	Of	La	Mi	A. en dominante. Igual a 3er tiempo del c.
226, 227	1	Tbn	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Of.
227-230		Tr y Tbn	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
230	1	Cl	--	solo	
240	3	VI2	Sol#	Sol becuadro	Falta alteración. Igual a VI pr y VI1.
243	1	Vc y Cb	Sol#	Sol becuadro	Falta alteración. Igual a VI2.
244	1-2	Vc y Cb	Sol# Fa#	Sol becuadro Fa becuadro	Faltan alteraciones.
245		tutti	--	1 bemol de armadura	Falta cambio de armadura. Igual a c.54. Los Cor indican que cambió a tonalidad menor.
246		Tr y Tbn	En el mns. del c.246 al c.257, en la línea del Tbn aparece la instrucción: "cuando haya violon[chelo] el hará este paso". La Tr dobla al Tbn aunque no hay instrucción alguna para ésta. Análogamente a cc.55-		

			67, en esta edición se deja abierta la posibilidad a que la línea la ejecute el Vc o la Tr o el Tbn.		
257		Tr y Tbn	En el mns. en el c.257 en la línea de la Tr aparece la instrucción: "solo que no haya violon[chelo], se ejecutará este paso". Análogamente a cc.55-67, en esta edición se deja abierta la posibilidad a que ésta línea la ejecute el Vc o la Tr. Incluso si los cc.246-257 los tocó el Tbn, los cc.257 y 258 también puede ejecutarlos este instrumento.		
258	3	tutti	Los cc.257 y 258 están marcados en el msc como un solo c. de 5 tiempos. Se agrega un silencio de negra al c.258 y se completan dos cc.		
262	1	vc y cb	--	arco	Falta indicación.
263-269		Fl1 y Ob	En el msc estos compases están escritos en cc.262-268. Se ajusta el desfase y se iguala a VI1. Igual a cc.70-84.		
273	2-3	Cl	Mi-La	Mib-La	Igual a Vla. Igual a c.82.
273	2-3	Cor	Sib-Do	Sib-Reb	Nota que no pertenece a la a. Igual a c.82.
276, 278, 280	3	Cor	Lab-Re	Lab-Do	Nota que no pertenece a la a.
276, 278, 280	3	Tbn	La-Re	Si-Re	Nota que no pertenece a la a.
282-287		Tbn	--	unis.	Igual que el resto de alientos, a 2.
286-287	1-3, 1-2	VI1	Sol	Fa	Nota extraña a la a. Análogo a cc.157-158.
287	1-2	VI2	Mi	Re#	Nota extraña a la a. Análogo a c.158.
287	1-3	Vla	Do	La	Nota extraña a la a. Análogo a c.158.
300-305		Fl	En el msc estos compases están escritos desfasadamente un c. adelante. Se ajusta el desfase con lo que la Fl empata con Tr y Tbn. Igual a cc.171-176.		
300-305		Tbn	--	unis.	Igual que el resto de alientos, a 2.
300-309		Ob	En el msc estos compases están escritos desfasadamente un c. adelante. Se ajusta el desfase son lo que el Ob empata con Tr, Tbn y VI pr. Igual a cc.171-180.		
301-305		Cl	En el msc estos compases están escritos desfasadamente un c. adelante. Se ajusta el desfase		

			son lo que el Cl empata con Tr y Tbn. Igual a cc.171-176.		
305	1-2	VI1	Sol	Fa#	Nota extraña a la a. Análogo a c.158.
305	1-2	VI2	Mi	Re#	Nota extraña a la a. Análogo a c.158.
305-306	1-3	Vla	Do	La	Nota extraña a la a. Análogo a cc.158-159.
312, 314, 316, 318	2-3	Timb	En el msc estos cc. están escritos un c. adelante. Se ajustan para mantener el patrón establecido en cc.320-332.		
312-325	1-4	Cb	En el msc estos cc. están desfasados y se adelantan un c. Se ajustan según las funciones tónica y dominante según se presentan en Cor y Vla.		
317		Cl y Tr	--	solo	Igual a No.13, c.114.
325		Tr	--	unis.	Igual a No.13, c.122.
330	2-3	Timb	En el msc este c. está escrito un c. adelante. Se ajusta para mantener el patrón establecido en cc.320-332.		
332	2-3	Timb	En el msc este c. está escrito un c. desfazado. Se ajusta para mantener el patrón establecido en cc.320-332.		
341	1-3	Cl	Sol-La	Fa-La	Nota extraña a la a. Igual a Fl, Ob, Cor, Vl y Vla.
341	1-3	Vl pr y VI1	Do#-La	La-Fa	Notas extrañas a la a. Sobra una línea adicional.
345-346	1-3	Fl1, cl2, VI1, VI2 y Vla	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Cor.
347, 353	1	Cor, Tbn, Of y Timb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a resto de orq.
360	1	Fl, Ob, Vl pr y VI1	Do Mi	Mi Sol	Igual a No.19, Flt, Fl y VI1 c.169.
362	2-3	Cl2	Fa	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Vla, Vc y Cb.
368	1	Tr y Cor	--	Re-Fa#	Con resolución igual a toda la orq. Igual a c.367.
370-371		Cor	Do#-Fa	Re#-Fa#	Notas extrañas a la a. Igual a VI2 y Vla.
372		Cl y Tr		unis.	A 2, igual al resto de alientos.
386	3	Fl1	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	

386	3	Fl1	Re	Re Do#	En unis. igual al resto de orq.
386	3	Fl2	Re Mi	Re Do#	
387	1	Fl1	S $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	
387	1	Fl1	--	Re	
388		tutti	En el msn la barra de repetición está un c. antes. Se desplaza porque no puede enlazarse melódicamente el acorde del c.403 al del c.387 en la repetición ya que su posición varía. Se agrega una 1ª casilla como c.404 donde se repite el c.405 para toda la orq. y sólo se agregan las líneas de VI pr y VI1.		
392-403		Tr	En el msc estos compases están desfasados un c. adelante, se ajustan a su posición adecuada.		
390	1	Cl	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
392	1	Tr	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
396-405		Vc	--	divisi	Por cuestiones de sonoridad, se sugiere dividir a los Vc, los primeros tocan la línea escrita, los segundos doblan a los Cb.
393	1-3	Vc	cuerdas dobles a intervalo de 4ª	melodía superior	Se mantiene el unísono con la orq.
404		tutti	En el msn la barra de repetición está un c. antes. Se desplaza porque no puede enlazarse melódicamente el acorde del c.403 al del c.387 en la repetición ya que su posición varía. Se agrega una 1ª casilla como c.404 donde se repite el c.405 para toda la orq. y sólo se agregan las líneas de VI pr y VI1 del c.387.		
404-5	1	VI pr	Re	Fa-Re	Se mantiene la resolución de cuerdas dobles.
404-5	1	VI1	Fa	Fa-Re	Igual a VI pr.
405		tutti	--	con 2ª casilla	Ver nota c.404.
405-415		Tr	En el msc estos compases están desfasados dos cc. adelante, se ajustan a su posición adecuada.		
406	1	Cl2	Do	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fl, Ob y Tbn.
407	1-3	Tr2	Si#	Si becuadro	Igual a Fl2.
408	1-3	Tr2	Si becuadro	Sib	Igual a Fl2.

409	1-3	Cl	La-Mi	La-Re	Nota extraña a la a. Igual a Cor, Of, Vc y Cb.
411	1	Tbn2	Re	Fa	Mejor conducción melódica.
414-417		Tr	A partir del c.417 la Tr ya no está desfasada. En los cc.415 y 416 se duplica el cl, así como ha venido ocurriendo desde c.411.		
425	1-2	Vla, Vc y Cb	$\frac{1}{4}S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Igual al resto de la orq.

Acto primero

1. Introducción y dúo

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Sol), 2Tr (La), 3Tbn, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Rey y Eli

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
4	1-2	Fl	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta un tiempo en el c. Se agrega un cuarto para mantener contrapunto con línea de Rey.
6	3-4	Fl	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.5.
8	2	Rey	Fa #	Fa natural	Igual a Cl c.8.
9	4	Tr y VI1	Mib-Sol	Mib-Solb	Igual a Fl y Rey
10	1-4	Cl	Mi-Sol Re-Fa# Do#-Mi	Do natural-Mi Si-Re La-Do natural	La a. no concuerda con la m. Igual a c.12 y a a. c. 74.
10	1-4	Fg	Fa# - Do#	Re-Do natural	
10	1-4	Tr	Sol-La	Fa-La	
10	1 2 3 4	Rey	texto: dia tan fa-	texto: dí- a tan fa-	Se reacomoda el texto.
10	1-2	Rey	con ligadura	sin ligadura	No admite ligadura por el texto. Igual a Fl.
10	1-4	VI2	Mi	Do-Re	La a. no concuerda con la m. Igual a c.12 y a a. c.74.
10	1-4	Vla	La#	La natural	
10	1-4	Vc y Cb	Fa#	Re	
11	1-4	Cl	Si-Re Re-Fa# Do#-Mi	Sol-Si Si-Re La-Do	

			Si-Re	Sol-Si	La a. no concuerda
11	1-4	Fg	Si-Re	Sol-Si	con la m. Igual a
11	1-4	Tr	Fa-La	Re-Si	c.13 y a a. c.75.
11	1 2 3 4	Rey	texto: cu- ro__	texto: cu- ro	Se reacomoda el texto.
11	1-4	VI1	Fa#	Sol	La a. no concuerda
11	1-4	VI2	Re	Si-Re	con la m. Igual
11	1-4	Vla	Si	Sol	c.13 y a a. c.75.
11	1-4	Vc y Cb	Si	Sol	
13	3 4	Rey	texto: sin du	texto: sin_	Se reacomoda el texto.
13	3-4	Rey	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores al ajustar el texto a una sílaba.
14	3	Rey	Fa#	Fa becuadro	Igual a Cl.
14	1 2 3 4	Rey	texto: -da es sa-	texto: du- da es sa-	Se reacomoda el texto.
29	3	Rey	La sostenido	La natural	Igual a Fl.
31	1	Fg	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
35	1	Tbn 3	--	Sol	Se explicita que el Tbn 3 duplica al Tbn 2 a tres voces.
38	1	Fg	--	solo	A 1, sólo hay 3 voces.
39	1	Fg	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
39	3	Tr	Re-Fa	Do-Fa	Nota extraña a la a.
43	3	VI2	Mi La	Mi Si	Nota extraña a la a.
45	4	Rey	Mi Re# Re#	Mi Re becuadro Re becuadro	Falta alteración. Igual a VI2.
45	2 3 4	Rey	texto: co es es es mu	texto: co, es, es,_ es, es mu-	Se agrega un "es" para reacomodar el texto. Final de 3er tiempo igual al final del 2°.

47	1 2 3 4	Rey	texto: co- ra- zón do-	texto: co- ra- zón do-	Se reacomoda el texto.
49	3	VI2	Mi La	Mi Si	Nota extraña a la a.
51	4	Rey	Mi Re# Re#	Mi Re becuadro Re becuadro	Falta alteración. Igual a a. VI2.
52	1	tutti	--	a tempo	Falta indicación después de rall. Igual a cc.46 y 58.
52	4	Eli	Re#	Re becuadro	Falta becuadro.
52	2-3	cuerdas	sin calderón	con calderón	Se agrega calderón para empatar con la línea de Eli.
55	2	Rey	Sib La	Do La	Nota disonante con el VI1.
55	3	VI2	Mi La	Mi Si	Nota extraña a la a.
57	4	Eli	Mi Re# Re#	Mi Re becuadro Re becuadro	Falta alteración. Igual a VI2, igual a Rey cc.45 y 52.
57	4	VI1	Sol Fa Fa	Sol Fa# Fa becuadro	Iguala a Rey.
61	3	VI2	Mi La	Mi Si	Nota extraña a la a.
63	4	Cl	--	solo	Igual a Fl.
64	3	Vla	Fa#	Re#	Mejor conducción de voces y completa el acorde.
65	1	Vc	--	La	Se resuelve la melodía anterior.
68	1-2	Fl	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta un tiempo en el c. Se agrega un cuarto para mantener contrapunto con línea de Rey. Igual a c.4.
71	3	Cl	--	solo	Igual a Fl.
72	2	Fl, Cl y Rey	Fa#	Fa natural	Igual a Rey c.8.
73	1	Fg	--	Solo	Igual a Fl y Cl.
73	2-3	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Falta un tiempo en el c. Igual a Eli.

74	1-2	Rey	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Se unen valores al ajustar el texto a una sílaba.
74	1 2	Rey	texto: sien- to el	texto: sien- to el	Se reacomoda el texto.
80	2	Fl, Cl y Eli	Fa#	Fa natural	Igual a Rey c.8, y Fl, Cl y Rey cc.72 y 92.
80	2-3	Rey	Re	Mi	Igual a Rey c.88.
86	1	Vla	sin trémolo	con trémolo	Igual a VI1 y VI2.
88	2	Fl, Cl y Eli	Fa#	Fa natural	Igual a c.80.
96	2	Cl	--	Solo	Igual a Fl y Fg.
102	1	Flt	-	Sol	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Fl	-	Si	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Cl	-	Sol-Si	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Fg	-	Sol	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Cor	-	Mi-Do	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Timb	-	Sol	Se resuelve acorde anterior. Igual a cuerdas.
102	1	Rey	Recitado	-	Se elimina la indicación, la sección no es un recitado.
113	3	Tr y Tbn	--	solo	8ª, igual a Cor.
119	1	Fg	--	solo	Un instrumento por cada voz.
124	3	Tbn 3	--	La	Se explicita que el Tbn 3 duplica al Tbn 2 a tres voces.
125	3	Tbn 3	--	Sol	Se explicita que el Tbn 3 duplica al Tbn 2 a tres voces.
125	1-2	Eli	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Se ajusta el r. a la acentuación natural del texto.

125	1 2	Eli	texto: El gran Sa- cer-	texto: El gran Sa- cer-	Se reacomoda el texto.
126	1-3	Eli	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$	Se ajusta el r. a la acentuación natural del texto.

2. Romanza

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Mi), 2Tr (La), 3Tbn, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Eli

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Cor	sin armadura	armadura 1 bemol	
9	1	Cl	--	solo	A 1, igual a Fl.
11	1	Tr	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
12	3	Flt, Fl y Cl	$\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Igual a c.10.
16	1	Tr	--	"unis."	A 2, igual a Tbn.
16, 17	1	Cb	$\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Igual a cc.11-14 y 18-20.
20	3	Cl	La ₆	La ₅ -La ₆	Se agrega 8 ^a para completar la m. octavada anterior y la siguiente.
20	1	Fg	--	solo	Igual a Flt y Fl.
21	1	Cl	Fa# ₆	Fa# ₅ -Fa# ₆	Se agrega 8 ^a para completar la m. octavada anterior y la siguiente.
24	3	Cl	La ₆	La ₅ -La ₆	Se agrega 8 ^a para completar la m. octavada anterior y la siguiente.
25	1	Cl	Fa# ₆	Fa# ₅ -Fa# ₆	Se agrega 8 ^a para completar la m. octavada anterior y la siguiente.
27	1	Tbn	--	solo	Igual a Fg.
29	1-2 3	Eli	texto: es-te	texto: es- te	Se reacomoda el texto.
33	2	Eli	Re becuadro	Re #	Igual a la a. del resto de orq.

35	1 2	Eli	texto: lle- no __	texto: lle- no_	Se reacomoda el texto.
36	1	Vla	Re# ₄	La ₄	Re# choca con el Mi ₄ de Vc y Cb. Igual a VI1 y VI2.
39	1	Cor	--	unis.	Igual a Tr.
39	1 2 3	Eli	texto: -nad Ser pro-	texto: -nad _ Ser pro-	Se reacomoda el texto.
41-42	4 1 2 3	Eli	texto: s es de- _ -li- to lo_ que_	texto: Si es_ _ de_ -li- to- lo que	Se reacomoda el texto.
47	2	Eli	La	La becuadro	Falta indicación para cancelar el # del tiempo 1.
48	3	Cl	--	Solo	Igual a Fl.

3. Marcha triunfal

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Re), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (Re-La), Perc, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Perc	En esta marcha, la percusión puede conformarse por un tambor redoblante y un bombo. Los platillos pueden doblar al bombo. Esto no está explicitado en el mns. Ver Criterios de edición.		
15	1	Cl, Fg, Tr y Tbn	--	unis.	Se mantiene el unis. de los cc. previos.
15	1	VI1	Fa	Re	Resolución natural de la escala previa c.14.
18	2	C (hombres)	$S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16} \frac{1}{16}$	Igual a C (mujeres).
19-20	2 1 2	C	texto: -bró nues- tra- his- to- ria del	texto: -bró_ nues- tra_ his- to- ria	Se reacomoda el texto.
21	1,2	C (mujeres)	$\frac{1}{4} \frac{1}{8}$ ligados $S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8} \frac{1}{8}\frac{1}{8}$ y se quita ligadura	R. igual a C (hombres) para acomodar el texto.

21	1 2	C	texto: más ne- gro_	texto: del más ne- gro_e in-	Se reacomoda el texto.
22	2	C	$\frac{1}{8} \frac{1}{8} . \frac{1}{16}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{16} . \frac{1}{32}$	Sobra $\frac{1}{8}$. Igual a cc.24 y 26.
22-23	1 2 1	C	texto: e infame horror	texto: fa- me ho- rrior	Se reacomoda el texto.
26	2	C (mujeres)	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{16} . \frac{1}{32}$	Se ajusta r. para acomodar texto. Igual a 1er tiempo c.26.
26	2	C	texto: der nues-	texto: der nues- tra	Se reacomoda el texto.
27	1 2	C	texto: -tra causa ha querido	texto: -cau- sa_ ha que- ri- do	Se reacomoda el texto.
32	2	Cl, Fg, Cor y Tr	--	unis.	Igual a c.15.
33	1	Tbn	--	unis.	Igual a c.15.
33	1	Tutti	<i>ff</i> (Indicación c.15, que es donde pide se copie la parte)	<i>f</i>	Igual a dinámica c.32.
36	2	C (hombres)	$S \frac{1}{8}$	$\frac{1}{16} \frac{1}{16}$	Igual a C (mujeres).
37-38	2 1 2	C	texto: -bró nues- tra- his- to- ria del	texto: -bró_ nues- tra_ his- to- ria	Se reacomoda el texto.
39	1,2	C (mujeres)	$\frac{1}{4} \frac{1}{8}$ ligados $S \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{8}$ y se quita ligadura	R. igual a C (hombres) para acomodar el texto.
39	1 2	C	texto: más ne- gro_	texto: del más ne- gro_e in-	Se reacomoda el texto.
40	1	Cl y Tr	--	solo	
40	2	C	$\frac{1}{8} \frac{1}{8} . \frac{1}{16}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{16} . \frac{1}{32}$	Sobra $\frac{1}{8}$. Igual a cc.24 y 26.
40-41	1 2 1	C	texto: e infame horror	texto: fa- me ho- rrior	Se reacomoda el texto.

41	1	tutti	<i>ff</i> al inicio del c.	<i>ff</i> en 2° octavo.	Indicación de matiz donde comienza la frase.
41	1	Cl y Tr	--	unis.	
42	1	tutti	sin barra de repetición	abre barra de repetición	Se mueve la barra del c.41 al c.42. (Ver nota c.49.)
45	1	Tbn	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Cor y C.
45	1	C (hombres)	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a C (mujeres).
46	1	C (mujeres)	Fa-La	Mi-La	Igual a Cor.
46	2	Vc y Cb	sin trémolo	con trémolo	Igual a cuerdas.
47-48	todo	VI1	sin trémolo	con trémolo	Igual a cuerdas.
49		tutti	El mns indica que al final del c.48 se repita el c.41. No obstante, el acorde del c.48 no halla resolución melódica en el del c.41. Por ello, se copia como c.49 el c.41 y se adecua la posición de su primer acorde para que haya resolución.		
49	1	tutti	sin barra de repetición	cierra barra de repetición y 1ª casilla	Se mueve la barra del c.48 al c.49.
49		tutti		se inserta c.41 con resolución de líneas melódicas	
49	1	tutti	<i>ff</i> al inicio del c.	<i>ff</i> en 2° octavo.	Indicación de matiz donde comienza la frase.
49	1	Flt y Fl	(c.41) Re ₆	Re ₇	Para mantener enlace melódico con c.48.
49	1	Cl	(c.41) Fa ₇	Fa ₆ . Fa ₇	Para mantener enlace melódico con c.48.
49	1	Tbn	(c.41) Re ₄ -Re ₅ -Fa ₅	Re ₄ -Fa ₄ -Re ₅	Para mantener enlace melódico con c.48.
49	1	C (mujeres)	(c.41) Fa ₅ -La ₅	Re ₆ -Fa ₆ -La ₆	Para mantener enlace melódico con c.48.
49	1	VI1	(c.41) Re ₆	Re ₇	Para mantener enlace melódico con c.48.
49	2	VI2	(c.41) La ₄ -Fa ₅	Fa ₅ -La ₅	Para mantener enlace melódico con c.48.

4. Recitado y Coro

[Recitado]

Instrumentación

3Tbn, VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Vill

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
2	1	Vill	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}$ (tresillo)	$\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ (tresillo)	Cambio de r. para ajustar el texto.
5	1	Vill	$S\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{32}$	Sobra un tiempo en el c.
8	4	Vill	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$ $S\frac{1}{8}$	Sobra un tiempo en el c.
8	4	Tbn y cuerdas	$S\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Sobra un tiempo en el c.
8	4	VI2	Do	Do#	Falta alteración. Igual a tb.
10	4	Vill	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$ $S\frac{1}{8}$	Sobra un tiempo en el compás, se asimilan los dos últimos del original.

Plegaria

Instrumentación

Flt, 2Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Do), 2Tr (Sib), 3Tbn, Timb (La-Mi), VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Fg	--	unis.	
1		Tr	sin armadura	2 sostenidos de armadura	
6	1	Tbn	--	solo	En alientos, un instrumento por voz.
8	1	Cl y Tr	--	unis.	A 2 desde el inicio de la m.
10	2	Fg	Re	Mi	Igual a alientos y C.
10-13	2,3	Cor	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}$	Igual a cc.6-9 y 16-20.
22	1	Tr	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a cuerdas.
23-27	1	Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}$	Igual a cc.6-22.
24	2	C (tenores)	Si-Mi	Do-Mi	Igual a C (mujeres)

27	1	Tbn	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a alientos y CC.
28	1	Fg	-	solo	Igual a Tbn3.
28	1	cuerdas	-	arco	Falta indicación. Con arco por iniciar nueva sección.
30-35	1	Tbn	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a cc.29-30, igual a Tbn y Cor cc.6-13, 16-20.
30-36	1	Vc y Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a cc.28-29, igual a Cb. cc.6-22.
31	1	C (tenores)	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Fl, Cl y vl1.
31	2	Vla	Mi	Fa#	Análogo a c.29 y 33.
33	3	Cor	Re-Mi	Mi	Nota extraña a la a.
37	2	Fg, Tr y Tbn	--	solo	Un solo instrumento por voz.
40	2 3	C sdt y pbl	texto: -cep-	texto: -cep-	Se reacomoda el texto. Igual a C sac.
41	2	Fg, Tr y Tbn	--	solo	Igual a c.37.
41	2-3	Tr	--	Re Mi	Igual a c.37.
41	2-3	Tbn	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a c.37.
54-55	2-3, 1-2	Flt, Cor	Sol Fa Mi	Sol Sol# La	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg.
54-55	2-3, 1-2	C sac	Sol-Mi Fa-Re Mi-Do#	Sol-Mi Sol#-Re La-Do	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg.
54-55	2-3, 1-2	Tr 2	La Sol Fa	La La# Si	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg.
54	3	C (bajos)	Do	Re	Nota disonante.
56	1 2	C inc, C sdt	texto: di- an-	texto: dian-	Se reacomoda el texto. Igual a C sac.
57	1-3	Tr	Fa-La	Mi-Sol	Notas extrañas a la a. Igual a Flt y Fl.
60	1 2	C sac, C inc y C sdt	texto: di- an-	texto: dian-	Se reacomoda el texto. Igual a C c.56.

61	3	Fg	Do ₅	Do ₄ -Do ₅	Se agrega la 8ª inferior, igual a c.47.
68-69	2-3, 1-2	Flt y Cor	Sol Fa Mi	Sol Sol# La	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg. Igual a cc.54-55.
68-69	2-3, 1-2	C sac	Sol-Mi Fa-Re Mi-Do#	Sol-Mi Sol#-Re La-Do	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg. Igual a cc.54-55.
68-69	2-3, 1-2	Tr 2	La Sol Fa	La La# Si	Se modifica la m. para evitar 5as paralelas con el Fg. Igual a cc.54-55.
76	2-3	C sac	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	Igual a c.80.
83-84	3 1	C sac	texto: -cia _	texto: -cia	Se reacomoda el texto.
90	1	Tbn	Si Fa Re#	Si Fa# Re#	Igual a Fl, Cl, Tr, C y VI1.
92	2	Cl	--	solo	Igual a Fl.
97	1-3	Fl y Cl	sin ligadura	con ligadura	Igual a Fl y Cl c.93.
101-107	2,3	VI2 y Vla	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.93-99.
108	1	Cor	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de orq.
109	2 3	C sac	texto: te	texto: te	Se reacomoda el texto. Igual a C inc y C sdt.
113-114	3 1 2	C inc y C sdt	texto: que te ve	texto: te ve_	Se reacomoda el texto.
115-116	2,3	Flt	con decrecendo y con ligadura	con decrecendo y sin ligadura	Se quita ligadura para no redundar en indicaciones.
115	2	Cl y Tr	--	solo	Igual a Flt y Fl.
115-116	2,3	Tr	con ligadura	sin ligadura	Igual a Flt.
117	2	Fg	--	solo	Igual al resto de maderas.
122-123	3 1	C sac, C ind y C sdt	texto: -mas _	texto: - mas	Se reacomoda el texto.
128-129	3 1	C sac, C ind y C sdt	texto: te oír	texto: te_o- ír	Se reacomoda el texto.

128-133	1	Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a Cb cc.119-127, 134.
134	1	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de C y orq.
136	1	C sdt	La ₃	La ₃ -La ₄	Se resuelve en 8ª, resolución natural de la escala previa.
136	1	VI1	La ₆	La ₄	Se resuelve la escala previa. Igual a Fg, C sdt, Vc y Cb.
136	1	VI2 y Vla	--	La ₄	Se resuelve la escala previa. Igual a Fg, C sdt, Vc y Cb.
143	3	Cl	--	unis.	Desde la anacrusa al c.144.
143	1	C sac, C ind y C sdt	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de orq y a c.127 de C.
143	3	C sdt	Re ₅	Re ₄	Se transporta para propiciar conducción melódica en la voz.
149	1	Cl, Tr y C (hombres)	La-Re	La-Mi	Se mantiene el retardo. Igual a Flt, Fl, C (mujeres), VI1.
149	3	Tr	--	solo	Igual a Fl y Cl.
149	1	Tbn	Re-La-Re	Re-La-Mi	Se mantiene el retardo. Igual a Flt, Fl, C (mujeres), VI1.
149	1	Cor, VI2	Re	Mi	Se mantiene el retardo. Igual a Flt, Fl, C (mujeres), VI1.
157	1	tutti	--	a tempo	Falta indicación

5. Cántico Sagrado

Procesión al sepulcro de Capana

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Sib), 2Fg, 2Cor (Re), 2Tr (Sib), 3Tbn, Timb (Re-La), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, C sac, C pbl e inc, C sdt

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
--------	--------	-------------	-------------------	--------------	---------------

1		Cor	sin armadura	3 bemoles de armadura	
1	1	Cl, Fg, Cor y Tr	--	solo	
1	1	Tbn	--	1° y 2°	
8-11		Cl	clarinete en Do	clarinete en Sib, 1 tono arriba	
16	2	Cl	--	solo	
37	2-3	Flt y Fl	sin crescendo	con crescendo	Igual a Flt y Fl cc.23, 25, 27, 29, 31, 33, 35 y 39.
37	2	Flt y Fl	sin <i>p</i>	con <i>p</i>	Igual a Flt y Fl c. 33
40-42	4, 1-4, 1-4	C inc	La ₄ Sib ₄	La ₃ Sib ₃	En 8ª baja igual a cc.43-49.
41	1	Flt	Re ₆	Re ₇	En 8ª alta para resolver melódicamente acorde previo.
41	1	Cl	Sib ₄ - Mi ₅	Mi ₆ - Sib ₆	En 8ª alta e invertido para resolver melódicamente acorde previo.
41	1	Tr	Do ₅ - Mi ₅	Do ₆ - Mi ₆	En 8ª alta para resolver melódicamente acorde previo.
41	1-2	C	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores para ajustar a una sola sílaba en el texto.
41	1 2	C	texto: -men to re_	texto: -men- to re-	Se reacomoda el texto.
42	1	Flt y Tbn	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a C sac, C sdt y VI1.
42	1	Cl	La ₄ - Fa ₅	La ₅ - Fa becuadro ₆	En 8ª alta para enlazar melódicamente con acorde previo. Falta alteración. Igual a C sac, C sdt y VI1.
42	1	Tr	Do ₅ - Fa ₅	Do ₆ - Fa becuadro ₆	En 8ª alta para enlazar

					melódicamente con acorde previo. Falta alteración. Igual a C sac, C sdt y vl1.
42	1-2	C	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores para ajustar a una sola sílaba en el texto.
42	1 2	C	texto: -ci be re-	texto: -ci_ be re-	Se reacomoda el texto.
43	3,4	Tr	Do	Do Do Do	Faltan notas. Igual a c.46.
45	1	Flt y vl1	Mi	Mib	Falta indicación. Igual a C.
45	1	Cl y Tr	Fa#	Fa becuadro	Falta indicación. Igual a Flt, C y vl1.
51	1	Flt, Fl y C	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de la orq.
59	2	Cl y Cor	sin regulador	con regulador	Igual a cc.51, 52, 54, 55, 60, 62, 63.

Danza

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Sib), 2Fg, 2Cor (Re), 2Tr (Sib), 3Tbn, Timb (Re-La), VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, C sac, C pbl e inc, C sdt.

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Cor en Re	sin armadura	3 bemoles de armadura	
1		Tbn	--	1° y 2°	
4-6		Fg	Re ₅	Re ₄ -Re ₅	Se agrega 8ª inferior, igual a cc.2,3,7.
7	1 3	pbl e inc y sdt	texto: vil extran	texto: ex- tran-	Se reacomoda el texto según valores rítmicos diferentes a sac.
19	2	Cl	Fa#	Fa becuadro	Falta becuadro. Igual a Tr.
19	3	Fg	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
20	1	Flt	Mi	Mib	Falta bemol. Igual a VI2 y sac.

20	1	Vc y Cb	Mi	Mib	Falta bemol. Igual a Fg y Vla.
21	2	Fl	Solb	Sol natural	Sobra alteración.
21	2	Tr	Fa#	Fa becuadro	Falta becuadro. Igual a Cl.
23	2	Cl	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Tr.
24	1	Flt	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a VI2 y sac.
24	1	pbl e inc y sdt	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a Tbn, Vla, Vc y Cb.
24	1	Vc y Cb	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a Fg y Vla.
25	2	Fl	Solb	Sol natural	Sobra alteración.
25	2	Tr	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Cl.
29, 30	1	Tbn	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a sac y Vla.
30	1	sac	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a c.29 y a Vla.
30	3	sac	Re	Do	Nota extraña a la a. Igual acorde previo c.30.
33, 34	1	Tbn	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a c.30.
38	2,3	Fl, sac y Vla	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a Tr.
40	3	Cl	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a sac.
40	3	VI1	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a sac.
42	3	Cl	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a sac y VI1.

6. Escena y dúo

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Sib), 2Fg, Cor (Sol), 2Tr (Sib), 3Tbn, Timb (Sol), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Rey, Eli, An, Vill, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Cl y Tr	sin armadura	2 sostenidos de armadura	
1	1	Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	

1	1	Timb	Sol y Re	Sol	Durante el número sólo se utiliza el Timb en Sol.
2		Fg	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
6-7	4 1 2		texto: per- si- gue has- ta aquí	texto: per- si- gue has- ta a- quí —	Se reacomoda el texto.
7		Cl, Fg, Cor	--	se agrega calderón	Falta indicación.
9	1	Cl, Fg y Tr	--	"unis."	La sección de alientos está a 2.
9	1	Tbn	--	1° y 2°	
11	1	Cor	--	unis.	Igual al resto de alientos.
21	2	Tr	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Flt, Fl y VI1.
21	1-4	Eli	$S\frac{1}{2}$ $S\frac{1}{8}\frac{1}{4}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\cdot\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{2}$ $S\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\cdot\frac{1}{32}$	Sobra un tiempo en el c.
22	4	Eli	sin ligadura	con ligadura	Iguala a c.22 1er tiempo y c.23.
24	2,3	Eli	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16} S\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta tiempo. Se ajusta el valor según el texto.
25	2-4	Eli	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$, sextillo, sextillo	quintillo, quintillo, sextillo	Se reorganizan los valores para conservar la acentuación del texto.
26	1	Eli	$\frac{1}{8}\frac{1}{8} S\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Sobra tiempo.
26	4	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.22 y 23.
27-28	1	Tr	Do	Do#	Falta alteración.
28	1	Cl y Fg	--	unis.	Alientos a 2.
29	3	Eli	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	quintillo	Se agrega una nota para conservar la acentuación del texto.
29	2	Eli	texto: vea-	texto: ve-	Se reacomoda el texto.

30, 31	3	Eli, (tutti)	mos- si lo con-	a- mos- si lo con- compás $\frac{3}{4}$	Faltan tiempos/texto para un c. de 4/4, con el cambio a $\frac{3}{4}$ no se pierde la acentuación.
31	4	Eli	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	quintillo	Se explicita el quintillo.
33	1, 4	Eli	3 calderones	ningún calderón	Se eliminan calderones para poder ensamblar con la orq.
33	3 4	Eli	texto: se a- ne- _ ga	texto: _ se a- ne- ga	Se reacomoda el texto.
35	4	Eli	$\frac{1}{8} S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16} S\frac{1}{8}$	Se divide el valor para acomodar dos sílabas de texto.
45	2 3 4	Rey	texto: huir y no me ____	texto: hu- ir y_ no _ me __	Reacomodo más natural del texto.
46	3	Rey	$S\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}. \frac{1}{16}$	Se agrega una nota para poder ajustar el texto a su acentuación natural.
46-47	3 4 1 2	Rey	texto: tu en- can- ta- do	texto: tu en- can- ta- do-	Se agrega una nota para poder mantener la acentuación del texto.
49	2	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}. \frac{1}{16}$	Falta una nota. Se agrega de acuerdo a la acentuación de la palabra.
49-52	1-4	Cor	escrito en línea de Tbn.	escrito en línea de Cor.	Las notas transpositoras demuestran que son para el Cor.
51	1 2	Eli	texto: -can- do- ra-	texto: -can- ta- do---	Falta una sílaba en la palabra. Se agrega y se

	3		__ bel	ra bel	reacomoda el texto.
60	1	tutti	“And.°.” en primer tiempo.	“Andantino” en cuarto tiempo.	Después de calderón, donde inicia la sección.
60	2	VI1, VI2 y Vla	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de orq.
78	1 2 3 4	Rey	texto: rán a- cer- ca	texto: rán. — — A tu	Se repite en 4° tiempo la anacrusa al c.75 para que el texto en la repetición empate.
79	1 2 3 4	Rey	texto: cer- ca-	texto: rán, a- cer- ca-	Se ajusta el texto para que empate con la 2ª casilla.
80, 81	2	Fl	Do	Do#	Igual a VI1.
80, 81	3	VI1	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fl y Cl.

7. Escena y final

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Mi), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (Mi-Si), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Vill, Eli, Rey, Co, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1-14		Vill	Todo el Recitado, pero especialmente a partir del c.7 el copista escribe indistintamente con valores de octavo o dieciseisavo y sin considerar el metro de 4/4, asimismo el número de notas asignadas no siempre coincide con el número de sílabas. En la transcripción se conserva la acentuación natural del texto y los silencios, y se mantiene el metro de 4/4 aunque para hacerlo haya que agregar compases a los marcados en el mns. Se elige como valor estándar el dieciseisavo (excepto en los últimos 3 tiempos del c.14, donde se adopta el octavo, como está en la partitura, para conservar el metro y para poder enlazar el recitativo con el Allegretto del c.15).		
2	3-4	Vill	S $\frac{1}{8}$	S $\frac{1}{2}$	Se completa el c.
2	4	cuerdas		S $\frac{1}{4}$	Falta un tiempo para un c. de 4/4. Se agrega un silencio.

15	1	Cl y Tr	sin armadura	3 bemoles de armadura	
15	1	Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	
22-24		Vill	Durante el Recitado el copista escribe indistintamente con valores de octavo o dieciseisavo y sin considerar el metro de 4/4, asimismo el número de notas asignadas no siempre coincide con el número de sílabas. En la transcripción se conserva la acentuación natural del texto y los silencios, y se mantiene el metro de 4/4 aunque para hacerlo haya que agregar compases a los marcados en el mns. Se elige como valor estándar el dieciseisavo.		
25	1	Cl	--	solo	
25	3	Fg y Tr	--	unis.	
26	1	Cl	--	unis.	
28	3-4	Co	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$	Los valores de las notas se acortan para que el acorde se ejecute tras la línea vocal.
31	2	Co	seis $\frac{1}{16}$	seisillo	Se hace explícito el seisillo.
35	3	Cl, Fg, Tr, Cor, Tbn y Timb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Igual a cuerdas.
35	3	Cl	Lab	La becuadro	A. de dominante.
35	3	Cor	Reb	Re becuadro	A. de dominante.
35	3	Tbn	Si-Re#-Fa	Si-Re#-Fa#	A. de dominante.
36	3-4	cuerdas	regulador del 4° tiempo al 1° del siguiente c.	regulador del 3° al 4° tiempo	Igual a 1°-2° tiempos.
40	3-4	cuerdas	regulador del 4° tiempo al 1° del siguiente c.	regulador del 3° al 4° tiempo	Igual a 1°-2° tiempos. Igual a c.36.
44	2	Cl	--	solo	
47	1	Fg y Tbn	--	solo	
55	1	Vill	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.54.
55	4	Vill	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Sobra medio tiempo.
56	3	Fg	Fa	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Fl y VI1.
64	3	Vill	Re Fa#	Re Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Flt, Fl y VI1.
68	1	Tímb	Mi	Mib	Se agrega porque el timbal moderno

					puede ejecutar dicho sonido.
75	1-3	Fl, Cl, Tr y VI1	sin regulador	con regulador	Igual a c.74.
75	4	Cl	--	solo	Igual a Tr c.70.
77	2	Vll	texto: - do—	texto: ---do	Se mueve la sílaba para favorecer la acentuación natural del texto.
79	1	Fl, Tbn, Vill y VI1	Fa#	Fa natural	Falta alteración. Igual a Cl, Tr y Cor.
81	1	Tbn	Fa#	Fa natural	Falta alteración. Igual a Cor.
81	1	Vla	Fa#	Fa natural	Falta alteración. Igual a Cor.
82	2	Fg	Fa#	Fa natural	Falta alteración. Igual a Vill y VI2.
87	1-2	Fg	Re	Do	Igual a Tbn y a Vla.
93	3	Flt, Fl, Cl, Fg, Tr y VI1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a cc. 87, 89, 91
93	1-3	Tr	La	Si	Nota extraña a la a. Igual a Fg, VI1, Vc y Cb.
94	4	Tr	Sib	Si becuadro	Igual a Flt, Fl y Cl
94	3	Tb1	Do	Do#	Igual a Flt, Fl, Cl, Tr, VI1 y VI2.
94	4	Vll	calderón en último octavo	calderón en penúltimo octavo	Igual al resto de orq.
94	4	VI1	Sol natural	Sol#	Igual a Flt, Fl y Cl
96	2	VI1	$\frac{1}{4}$.. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$.. $\frac{1}{16}$	Sobra tiempo. Igual a Fl c.97.
98-99	1	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.100-106 y cc.126-132.
99	4	Vll	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Sobra un tiempo en el c. Se ajusta el valor a una sola sílaba.
100	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc. 102, 104, 105, y 128, 130 y 131.
100	1-2	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.101-104 y cc.127-130.
102	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc.100, 102, 104, 105, 126, 128, 130 y 131.

102	3	VI1	Fa#	Fa becuadro	Más adecuado por la a. disminuida.
106	3	Fg y Tr	--	unis.	Igual a Cl.
107	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc. 102, 104-107, 128, 130-133.
107	1-2	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.101-107 y cc.127-133.
110	1	Tr	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Fl, Cl y VI2.
113	1	cuerdas	<i>sf</i>	sin <i>sf</i>	No es el mismo contexto musical que con Flt y Fl, quienes también tienen <i>sf</i> .
114	2-4	VI1	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Flt y Fl.
118	1-4	Cl	igual a c.114	s1	La escala resolvía muy bien a c.115, no así a c.119.
118	2-4	VI1	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Flt y Fl.
119	1	Fg	Fa#-Do	Fa#-Do#	Falta alteración.
119	1 2 3 4	Vill	texto: ne- gar- lo se- rà en	texto: Ne- gar- lo se- rà en	Se reacomoda el texto.
119	1	VI2	Do-Fa#	Do#-Fa#	Falta alteración.
121	3	Cl	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Vill y VI1.
121	3	VI2	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Vill y VI1.
122	3	Cl	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Flt, VI1 y VI2.
122	2-3	Vill	con ligadura	sin ligadura	Para poder articular dos sílabas.
122	1-2 3	Vill	texto: loe	texto: lo- e	Se ajusta el texto a dos sílabas.
122	3	Vla	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Fl, Fg y Tr.
124	1	Tutti	--	a tempo	Después de un "molto rall", falta indicación. Se agrega después del calderón.

124-125	1	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.100-106 y cc.126-132.
126	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc. 102, 104, 105, y 128, 130 y 131.
126	1-2	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.101-104 y cc.127-130.
128	4	Eli	Fa#	Fa becuadro	Más adecuado por la a. disminuida. Igual a VI1 c.102 y c.128.
128	3	VI1	Fa#	Fa becuadro	Más adecuado por la a. disminuida. Igual a c.102.
128	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc.100, 102, 104, 105, 126, 128, 130 y 131.
129	1-2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a 130-132.
130-131	3-4	Eli	con ligadura	sin ligadura	Igual a cc.128, 129, 132.
132	3	Fg y Tr	--	unis.	Igual a Cl. Igual a c.106.
133	1-2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a 130-132.
133	1	VI1	sin acento	con acento	Igual a cc. 102, 104-107, 128, 130-133.
133	1-2	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.101-107 y cc.127-133.
136	1	Tr	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Fl, Cl y VI2.
139	1	cuerdas	<i>sf</i>	sin <i>sf</i>	No es el mismo contexto musical que con Flt y Fl, quienes también tienen <i>sf</i> .
144	1-4	Cl	igual a c.114	s1	La escala resolvía muy bien a c.115, no así a c.119 ni a 145.
144	2-4	VI1	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Fl y a Eli.
145	1	Fg	Fa#-Do	Fa#-Do#	Falta alteración.
145	1	VI2	Do-Fa#	Do#-Fa#	Falta alteración.
146	4	Eli	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta una nota para el número de sílabas.
147	3	Cl	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Vill y VI1.

147	3	VI2	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Vill y VI1.
148	3	Cl	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Flt, VI1 y VI2.
148	3	Vla	Sol	Sol#	Falta alteración. Igual a Fl, Fg y Tr.
149-151	1	Vc y Cb	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.152-156, 157.
151	3	Vill	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Falta un octavo de valor en el c. Igual a c.153.
152	3	Vill	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Se ajusta el valor a una sola sílaba.
152	3 4	Vill	texto: don- de se_	texto: dón- de se	Se reacomoda el texto.
153	4	Eli	texto: ¡Oh no	texto: ¡Oh_	Se reacomoda el texto.
154	1 2 3 4	Eli	texto: que_ ven- do_ al i- no	texto: no, que ven- do_ al i- no	Se reacomoda el texto.
155	1-2	Vill	$\frac{1}{2} \frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{2}$	Sobra un tiempo, se eliminan los octavos. Dichas notas son extrañas a la a.
155	1-2 3 4	Vill	texto: -nesta	texto: -nes. ta lim-	Se reacomoda el texto.
156-157	1 2 3 4 1	Vill	--	texto: pia se- rá tu fal- la	Falta texto. Se agrega respetando los versos heptasílabos y la rima ABAB.
159-161	1-3	VI1 y VI2	sin ligadura	con ligadura	Igual a VI1 y VI2 cc.162-175.
160	2	Eli	Mi ₅ -Mi ₆	Mi ₆	Se toma la nota superior.
160	1-2 3	Eli y Vill	texto: -jor quie-	texto: -jor	Se reacomoda el texto.

161	2	Eli	Fa ₅ -Fa ₆	Fa ₆	Se toma la nota superior. Análogo a c.160.
161	1 2 3	Eli	texto: -ro mi	texto: quie- ro mi	Se reacomoda el texto.
161	1 2 3	Vill	texto: -res tu	texto: quie- res tu	Se reacomoda el texto.
170	2-3	Vc y Cb	Sol#	Sol becuadro	Falta alteración. Igual a VI1 y VI2.
172	1-2	Eli y Vill	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.173 y 174.
173	1-3	Vla	La	Sol#	Nota extraña a la a.
173	1-2	Vill	texto: mi	texto: ti	
174	1 2 3	Eli y Vill	texto: mi_ tie-	texto: mí/ti tie- -ne	Se reacomoda el texto.
175	1 2 3	Eli y Vill	-ne con- fia	con- fia_	Se reacomoda el texto.
175	2-3	Vill	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores, por reacomodo del texto queda una sola sílaba.
177	1-3	VI1 y VI2	Re Fa# Si Fa# Re	Si Mi Sol# Mi Si	La a. de Cl y voces chocan con VI. Igual a c.193.
178	1	Fg	--	solo	
183-184		Cl	--	Se doblan las voces de Eli y Vill	Análogo a cómo se doblan las voces en cc.177-182.
184	2	Cl	--	Solo	
185	1	Fg y Tbn	--	solo	
187	1-3	VI1 y VI2	Re#	Re becuadro	Falta alteración. Igual a Flt, Fl, Cl, Tr y Eli.
188	3	Flt y Fl	$\frac{1}{4}$ Do becuadro	$\frac{1}{8}$ Do# $\frac{1}{8}$ Do becuadro	Se ajusta cromatismo igual al resto de la orq.
188	3	Cl	$\frac{1}{4}$ Mib	$\frac{1}{8}$ Mi becuadro $\frac{1}{8}$ Mib	Se ajusta cromatismo igual al resto de la orq.

188	1-3	Vla	Mi	Do#, Do becuadro	Nota extraña a. Iguala Flt, Fl, Cl, Tr, Eli, VI1 y VI2.
192	3	Vill	Si La#	Si La becuadro	Falta alteración para la resolución.
194	1	Cl, Fg y Tr	--	unis.	
194	1	Tbn	--	1° y 2°	
200	1	Cl, Fg y Tr	--	unis.	Igual a c.194.
200	1	Tbn	--	1° y 2°	Igual a c.194.
203	1	Vill	La	La#	Falta alteración. Igual a Cl.
204	1-2	Eli y Vill	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	Se separa la nota en dos porque hay dos sílabas en la palabra.
206		Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	
215	3	Eli	texto: que	texto: que_se	Se reacomoda el texto.
216	1 2	Eli	texto: se haga	texto: ha- ga	Se reacomoda el texto.
219			--	Trío	Análogo al encabezado "Dúo" del c.98.
219-220		Cl y Fg	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.211-212, 213-214, 215-216, 217-218.
219	1-3	Vla	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Cl y Cor.
222	3	Rey	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$	Falta una nota para las sílabas del texto.
222	3	Vill	texto: tu he-	texto: tu_he- ro-	Se reacomoda el texto.
222-223	3 1 2	Vill	texto: tu he- rois- mo	texto: Tu_he- ro ís- mo	Se reacomoda el texto.
224	1	Tr	Mib	Mi becuadro	Falta alteración. Igual a Cl.
231	1	Rey	Sol Sol	Sol La	Nota extraña a la a. Igual a Fl, Cl, Tbn, Vla.
232, 236	4	Cl	La#	La becuadro	Falta alteración. Igual a Flt y VI1.
237	1	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ s $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc. 228-236.

239, 242	1 2 3 4	Eli y C (sop 1)	texto: ya to- do- se- per-	texto: ya_ to-do- se- per-	Igual a Rey, Vill y resto del C.
251	1-2	Timb	sin trémolo	con trémolo	Nota larga.

Acto segundo

8. [Recitado y] dúo

Instrumentación

Flt, 2Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Mi-Do), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (La-Mi), VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Rey, Eli

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Fg	--	solo	
1		Tr	sin armadura	3 bemoles de armadura	
1		Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
2	2	Cl	--	solo	
3	3	Tbn	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a c.1.
3	1-4	Cb	--	Do Do	Igual a c.1.
4	1-3	Fg, Tr, Cor, Tbn, Vc y Cb	sin decrescendo	con decrescendo	Igual a c.2.
10	3-4	VI1	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}$.. $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{32}$	Igual a c.8.
16			--	Recitado	El mns no registra título alguno a la sección.
16-23		Rey	En el Recitado de Reynaldo, como una generalidad, sobran tiempos en los cc., los valores rítmicos no coinciden con el número de sílabas y el texto o no está acomodado en las notas o está acomodado tal manera que los acentos de las palabras no coinciden con los acentos musicales. Se reajustan los valores y se reacomoda el texto buscando privilegiar la acentuación natural de las palabras y el flujo del discurso.		
17	2	Rey	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$	Falta una nota para acomodar el texto.

17	2	Rey	La	Lab	Nota extraña a la a.
17	2 3	Rey	texto bos- que sa- gra- do	Texto bos- que sa- gra- do	Se reacomoda el texto.
18	1-4	Rey	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}.. \frac{1}{16}$	$S\frac{1}{4}$ $S\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}.. \frac{1}{16}$	Sobra un tiempo. Se reacomodan valores según la acentuación del texto.
18	1 2 3 4	Rey	texto la ge- ne- ral a- gitación re-	texto la ge- ne- ral a- gi- ta- ción re-	Se reacomoda el texto.
19	1-4	Rey	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}.. \frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $S\frac{1}{8}.. \frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Sobran tiempos y notas para el texto. Se reacomodan valores según el texto.
19	1 2 3	Rey	texto -sue- na pe- ro no	texto -sue- na. Pe- ro no	Se reacomoda el texto.
20	1-4	Tbn y cuerdas	1	$\frac{1}{2}$. $S\frac{1}{4}$	En el 4° tiempo de la línea melódica del Recitado cambia la función tonal. Se agrega silencio para que la a. no choque.
20	2	Rey	Sí	Sib	Falta alteración que ajuste la m. a la a.
20	2 3 4	Rey	texto: no vi- ve tranquila	texto: no, vi- ve tran- qui- la	Se reacomoda el texto.
20	(5)	Rey	$S\frac{1}{4}$	--	Sobra un tiempo en el c.
21	1	Rey	$S\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}$	Se reacomodan valores según el texto.

21	3, 4	Rey	Si	Sib	Bemol para que la m. se ajuste a la a.
21	(5)	Rey	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	--	Sobra un tiempo en el c. Se elimina silencio y se reacomoda el r.
21	1 2 3 4	Rey	[texto sin acomodar]	texto: a- hu- yen- ta has- ta las som- bras de tu pe- na	Se acomoda el texto.
22	3	Rey	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}.\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}.\frac{1}{32}$	Sobra un tiempo en el c. El r. del 3er tiempo se iguala al 2°.
23	1	Rey	$S\frac{1}{8}$	$S\frac{1}{16}$	Sobra tiempo en el c.
23	3	Rey	Si	Sib	Falta alteración que ajuste la m. a la a.
31	1	Fg	--	unis.	A 2, igual al resto de alientos.
31	2 3	Eli	texto: del guerrero	texto: del gue- rre- ro	Se reacomoda el texto.
32	3	Tbn, Vl1 y Vla	Fa	Fa#	Igual a Tr, Cor y Eli.
32-33	4 1 2	Eli	texto: Yo he fal- ta- do	texto: Yo he fal- ta- do	Se reacomoda el texto.
33	4	Cl	--	solo	Igual a Fl.
33	1	Fg	--	solo	Igual a Fl y Cl.
33-36	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8} S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
36-37	1 3 4 1	Eli	texto: tiempo y de vir- tu- des	texto: tiem- po y de vir- tu-	Se reacomoda el texto.

	2		y	des y	
39	2-3	Eli	con ligadura	sin ligadura	Para poder reacomodar el texto.
39	2 3 4	Eli	texto: te re- ci- bí un	texto: te re- ci- bí un	Se reacomoda el texto.
40	4	Tr	--	solo	Igual a Fl y Cl.
42	4	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.41, 45 y a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
43	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
44	4	Cl	--	solo	Igual a Fl y Tr.
44	4	Tr	--	La becuadro	Igual a c.40.
45	1-2	Eli	$\frac{1}{4}$	S $\frac{1}{2}$	Falta un tiempo en el c. Sobra esa nota porque no hay texto para ella.
46	4	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.41, 45 y a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
47	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
50	3-4	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.49.
50	3	VI1	Do	Do#	Igual a c.54.
51	3	Eli	Sol	Sol becuadro	Falta alteración para mantener el mismo patrón cromático.
56	2	Cl y Fg	--	unis.	Orq. en tutti.
58-61	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
61, 63, 64	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.58-60 y 62.

65	1	Fg	--	solo	
69	1-2	Cl	Mi-Sol#	Fa-Sol#	Cl2 igual a Rey.
69	1-2	Vla	Mi	Fa	Igual a Rey.
70	1	VI1	--	cresc.	La indicación para VI estaba en c.66, se deja en c.70 junto con resto de orq.
71	2 3 4	Rey	texto: pro- fun- do del	texto: _ pro- fun- do del	Se reacomoda el texto.
72	1	Fg y Tr	--	unis.	
74	3-(5)	Rey	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	Sobra un tiempo en el c.
76	1	Fg	--	solo	
76		Cor	sin armadura	un bemol de armadura	
80	2, 3	Flt, Fl, Tr y VI1	regulador en 3er tiempo	regulador en 2° tiempo	Igual a c.76.
81	2, 3	Flt, Fl, Tr y VI1	regulador en 2° tiempo	regulador en 3er tiempo	Igual a c.77.
81	4	Flt, Fl, Tr y VI1	$\frac{1}{8}$ s $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a c.78.
84	1 2 3 4	Rey	texto: que allí no te-	texto: Que a- llí no_	Se reacomoda el texto.
85	1 2 3 4		texto: me-re- mos	texto: te- me- re- mos	Se reacomoda el texto.
89	1 2 3 4	Rey	texto: rà un po- der ca- bal	texto: rà un po- der ca- bal _	Se reacomoda el texto.
91	1 2	Rey	texto: rá un po- der ca-	texto: rà un po- der ca-	Se reacomoda el texto.
92	1	Cl, Fg, Cor y Tr	--	unis.	Orq en tutti.
92		Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	

94-97	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.38-42, 44-46, 48-50, 52-54, 62-72, 76-91.
96-97	3 4 1 2	Eli	texto: for- mar haz —	texto: for- mar has	Se reacomoda el texto.
97,98	3-4	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.95, 96, 99, 100.
97, 99	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.58-60 y 62.
98-99	3 4 1 2	Eli	texto: si- gue que —	texto: for- gue que	Se reacomoda el texto.
100	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.58-60 y 62.
101	1	Fg	--	solo	
102-103	3 4 1 2 3 4	Eli	texto: Rey- nal- do dul- ce a	texto: Rey- nal- do, dul- ce, a-	Se reacomoda el texto.
105	1-2	Cl	Mi-Sol#	Fa-Sol#	Cl2 igual a Rey.
105	1-2	Vla	Mi	Fa	Igual a Rey.
106	1	VI1	--	cresc.	La indicación para VI estaba en c.102, se deja en c.106 junto con resto de orq.
108	1	Fg y Tr	--	unis.	Igual a c.72.
108-109	2 3 4 1	Eli	texto: to- nos con- sue- le el sen- mien-	texto: to- con- sue- le el sen- ti- mien-	Se reacomoda el texto. Se quita la sílaba "nos" y se agrega la sílaba "ti" que falta.
109-110	3 4 1	Eli	texto: ine- fa ble mor	texto: i- ne- fa- ble, a- mor	Se reacomoda el texto y se agrega la sílaba "a" que falta.

111		Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	
112	1,3	Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.113-116. Mismo caso de cc.33-36.
113-114	4 1 2 3	Rey	texto: cara se- rà	texto: ca- -- ra se- rà	Se reacomoda el texto.
115	1	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.113.
115	1 2 3	Rey	texto: do mi an- he- lo	texto: -do mi an- he- lo	Se reacomoda el texto.
117	1 2 3 4	Rey	texto: cion no solo a mi que-	texto: ción no sólo a mi que- ri-	Se reacomoda el texto.
118	1 2 3 4	Rey	texto: ri- da a mi que-	texto: -- da a mi que- ri-	Se reacomoda el texto.
119	2 3	Eli	texto: -gue -	texto: -- gue	Se reacomoda el texto.
119	1 2 3	Rey	texto: ri- da	texto: -- -- da	Se reacomoda el texto.
119	1	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.113.
120	1	Fg	--	solo	
121	1-2	Rey	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Se unen valores pues se ajustó el texto a una sola sílaba.
121	1 2 3	Rey	texto: re- du- ci- da	texto: re- -- du- ci- da	Se reacomoda el texto.
124, 128	1,3	Fg, Vc y Cb	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.125-127. Mismo caso de cc.33-36.

128	1-3	Eli	con ligadura	sin ligadura	No la necesita puesto que hay dos sílabas.
133	2 3 4	Rey	texto: llí mi E- li - na	texto: llí mĭ E- li— - na	Se reacomoda el texto.
134	1 2 3 4	Rey	texto: ca- ra se- rà to- do mi an-	texto: ca— ra se- rà to- do mĭ an-	Se reacomoda el texto.
135	1 2 3 4	Rey	texto: he- lo mi aten cion— no solo	texto: he— lo mi a- ten- ción no	Se reacomoda el texto.
136	1 2	Rey	texto: a mi --	texto: só- lo a mi	Se reacomoda el texto.
138	2, 4	VI1	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Rey.
139		Cor	--	Indicación "Corno en Do"	La indicación "cambia en Do" estaba en c.133, se pasa al c.139, antes de la nueva aparición del Cor.
139	2	Eli	Si Do# Si Do#	Si Do becuadro Si Do becuadro	A. de La menor desde c.132.
140	1	Flt y Fl	$\frac{1}{8}$	S $\frac{1}{8}$	Está indicado duplicar el VI1. Se escribe silencio igual a alientos.
140	1	Fg	--	unis.	
162		VI1	--	tutti	Falta indicación, se añade cuando entran VI2.
163-266		Rey y Eli	notación en un solo pentagrama	notación en dos pentagramas	Igual a todo lo anterior.
164	1	Fg	--	solo	
176	1	Rey y Eli	texto: fre-	texto: —	Se reacomoda el texto.

	2			fre-	
184	1	Fg	--	unis.	
190-205		VI1	con ligaduras	sin ligaduras	Se eliminan ligaduras de fraseo, son irregulares y confusas.
191	2	Rey	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.193, 195, 197, 199, 201.
201	1	Eli	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a cc.191-200.
203-204		Cor	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.191-192, 195-196, 199-200.
206	1	Fg	--	solo	
207	3	Tr	Sol	Lab	Igual a Rey.
208	1-3	Tr	Fa	Sol	Igual a Rey.
213	1	VI1	Mi ₅	Mi ₆	Se mantiene la resolución melódica.
228	1	Fg	--	solo	
233	4	Cl	<i>pp</i> en 3er tiempo	<i>pp</i> en 4º tiempo	Igual a cuerdas.
236	2 3 4	Rey y Eli	texto: no puede el	texto: no puede el	Se reacomoda texto.
236	2-3	Rey y Eli	sin regulador	con regulador	Igual a c.240.
237	1	Flt, Fl y Cl	sin <i>sf</i>	con <i>sf</i>	Igual a Rey, Eli, y a c.241.
239	1	Tr	Re-Sol	Mib-Lab	Notas extrañas a la a.
239	4	Rey	La Sol#	La Sol becuadro	Igual a c.247.
244	1	Fg	--	solo	
244	4	Vla	Fa-Sol	Fa-Lab	Nota extraña a la a.
246	1	Cl	La-Re	La-Do	Nota extraña a la a.
246-247	4 1	Rey y Eli	texto: in-justo	texto: in-justo	Se reajusta el texto.
247	1	Rey y Eli	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se parte el valor para dar cabida a las dos sílabas.

249	1	Flt, Fl y Cl	sin <i>sf</i>	con <i>sf</i>	Igual a Rey, Eli, y a c.240.
251	1	Tr	Re-Sol	Mib-Lab	Notas extrañas a la a.
258, 262	2, 3	Rey y Eli	sin acentos	con acentos	Igual a cc.257 y 261.
282-283	1-2 1	Eli	texto: po pò	texto: pó_ _	La sílaba se repite, se deja sólo la de c.282.
284	1	Fg	--	unis.	
284	1-2	Eli	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Para evitar disonancias con la orq., se ajusta el r. y la m. a Fl, Cor y VI1.
284	1 2	Eli	Do Do# Do#	Do Do# Do# Re	
285	1-2	Eli	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Para evitar disonancias con la orq., se ajusta el r. y la m. a Fl, Cor y VI1.
285	1 2	Eli	Re Re#	Re Re# Re# Mi	
285	2	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Para evitar disonancias con la orq., se ajusta el r. y la m. a Cl y VI2.
285	2	Rey	Si	La Si	
285	2	Vc y Cb	Fa	Mi	Nota extraña a la a. Igual a Vla.
305	2	Rey	texto: a causar-	texto: a_ cau-	Se reacomoda el texto.
306	1	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Se parte el valor para dar cabida a las dos sílabas. Igual a c.318.
306	1 2	Rey	texto: te per- do-	texto: sar- te, per-	Se reacomoda el texto.
307	1 2	Rey	texto: na- me los ma-	texto: dó- na- me los	Se reacomoda el texto.
308	1	Rey	texto: les_	texto: ma- les	Se reacomoda el texto.
308	2	Vla	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Eli.
309	2	Eli	texto: _ mi	texto: mi fu-	Se reacomoda el texto.
309	2	Rey	texto: a causar-	texto: a_ cau-	Se reacomoda el texto.

310	1	Fg	--	solo	
310	1	Eli	texto: fu- ror	texto: ror	Se reacomoda el texto.
310	1	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se parte el valor para dar cabida a las dos sílabas. Igual a c.318.
310	1	Rey	texto: te	texto: sar- te	Se reacomoda el texto.
314	1	Cor	--	solo	
314	1-2	Rey	sin ligadura	con ligadura	Se unen valores pues sólo hay una sílaba.
315	1-2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Se unen valores pues sólo hay una sílaba.
315	2	Eli	Fa# Sol# Fa#	Fa# Sol becuadro Fa#	Igual a cc.310, 312. Progresión cc.315-316 igual a cc.317-318.
317	2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.315.
335-336	2 1	Eli	texto: de- bo --	texto: de— bo	Se reacomoda texto. Igual a cc.337-338 y 338-339.
336	2	Rey	sin regulador	con regulador	Igual a c.334.
340-341	2-1	Eli	sin ligadura	con ligadura	Se unen valores para ajustar el texto y que coincida con la acentuación natural.
340-341	2 1	Eli	texto: su- pli	texto: su- -- pli	Se ajusta el texto.
345	1	Rey	La# Si Do#	La natural Si Do#	Sobra alteración. Igual a Vla.
349	2	Cl2 y Rey	Si	Si#	Se agrega alteración para empatar melódicamente con Cl1, Tr1 y Eli.
349	2	Tr2	Re	Re#	
349	2	VI1	Re	Re#	Falta alteración. Igual a Cl, Tr y Eli.

352	1	cuerdas	--	arco	Falta indicación. Se agrega al comenzar nueva sección.
353	1-2	Cl	$\frac{1}{4}$ $S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	Igual a Rey y Eli, igual a cc.352, 354 y 355.
354	1 2	Eli y Rey	texto: mi, mi	texto: mi_	Se unen las sílabas.
360	2	Flt	La ₅	La ₆	Se mantiene conducción melódica. Igual a cc.356 y 358.

9. [Recitado]

Instrumentación

2Fg, 2Cor (Fa), 2Tr (Sib), 3Tbn, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Mel, Co

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		tutti	--	Recitado	El mns no registra título alguno a la sección.
1		Tr	sin armadura	dos sostenidos de armadura	
1		Cor	sin armadura	un sostenido de armadura	
1		Co y Mel	En el mns los pentagramas están invertidos. Se ajustan igual a los números 13 y 14.		
1-14			En el recitado de Cora y Meloe sobran y faltan tiempos en los compases de manera constante. Se mantienen los valores rítmicos (a menos que se indique lo contrario) tanto en las líneas vocales como orquestales, pero se añaden silencios para completar los compases que así lo requieren. Con todo lo anterior se busca privilegiar la acentuación natural de cada palabra y el fluido del texto.		
1, 2		Mel	Tanto c.1 como c.2 del manuscrito son irregulares y están incompletos. Se añaden $S\frac{1}{2}$ $S\frac{1}{4}$ $S\frac{1}{8}$. para completar el primer c. y la línea de Mel. se desplaza al segundo para completar éste. Los valores de la parte orquestal no se alteraron.		
3, 4		Mel y cuerdas	En el manuscrito lo marcado en esta transcripción como c.3 está dividido en dos compases irregulares		

			e incompletos. Se añade un $S\frac{1}{8}$. al inicio del c.3 y éste se reagrupa. El acorde con valor de blanca en las cuerdas, marcado en el manuscrito en un tercer tiempo se desplaza y en esta transcripción se localiza en los primeros dos tiempos del c.4. Se añade asimismo un $S\frac{1}{4}$ a la línea de Meloe para completar el cuarto c. La acentuación y los valores rítmicos no se alteraron.		
7	2	Co	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	Se cambia el valor para completar el c. y mantener la acentuación de la palabra.
8	3	Mel	$\frac{1}{16} S\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Se cambia el silencio por nota para completar las sílabas de la palabra.
9	2	Mel	con indicación de seisillo	sin indicación	No es necesario el seisillo.
9	4	VI1	Si	Sib	Falta alteración. Igual a Vc y Cb.
9	4	cuerdas	--	con calderón	Falta indicación para empatar con Co.b
11	4	Co	$\frac{1}{8}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Sobra tiempo en el c.
11	4	VI1	Si	Sib	Falta alteración.
13	2	Co	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se cambia por quintillo porque falta una nota para acomodar el texto.
14	2	Fg y Tr	--	unis.	

10. [Coro y recitado]

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Tr (Sib), 3Tbn, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, C, Vill

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		tutti	--	Coro y recitado	El mns no registra título alguno a la sección.

1	1	Fg	--	unis.	
1		Tr	sin armadura	cuatro sostenidos de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
5	1 2 3	C	texto: llu- ma -	texto: llu- - ma	Se reacomoda el texto.
11	1	Flt, Fl y C (mujeres)	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a Tbn, C (hombres) y cuerdas.
12	1 2 3 4	C (hombres)	texto: ra- za mal- -	texto: ra- - za mal-	Se reacomoda el texto.
14	2	Flt y Fl	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fg, Tbn, C (hombres), VI2, Vla, Vc y Cb.
14	2-4	C (mujeres) y VI1	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fg, Tbn, C (hombres), VI2, Vla, Vc y Cb.
15	1	Flt y Fl	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a resto de orq. Igual a c.11.
16	1 2 3 4	C (hombres)	texto: ra- za mal- -	texto: ra- - za mal-	Se reacomoda el texto.
18	2	Flt y Fl	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fg, Tbn, C (hombres), VI2, Vla, Vc y Cb.
18	2-4	C (mujeres) y VI1	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fg, Tbn, C (hombres), VI2, Vla, Vc y Cb.
20	1	Vill	--	S $\frac{1}{4}$	Falta un tiempo en el c.
24	1-4	Vill	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$ S $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Hay seis tiempos y un $\frac{1}{16}$ en el c.

			$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{4}$	Se reducen a 4, se conserva el silencio del 4º tiempo.
26	(5)	Vill	S $\frac{1}{4}$	--	Sobra un tiempo en el c.
28	1	Cl y Fg	--	solo	
29	3	Vc y Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual al resto de cuerdas.
30	3	Vill	$\frac{1}{4}$.	$\frac{1}{4}$	Sobra medio tiempo en el c.
33	1-3	Vill	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a Fl, Cl y Vl.
36	1	Fl, Cl, VI1 y VI2	Do#	Do becuadro	Falta alteración para mantener el cromatismo y crear la dominante de la sección siguiente.
37	1-2	VI1 y VI2	Do#	Do becuadro	Falta alteración para mantener el cromatismo y crear la dominante de la sección siguiente.
38	3	Vc y Cb	Do#	Do becuadro	Falta alteración para mantener el cromatismo y crear la dominante de la sección siguiente.

11. Cuarteto

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Sib), 2Fg, 2Cor (Fa-Do), 2Tr (Sib), 3Tbn, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Eli, Mad, Rey, Vill, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Cor	sin armadura	tres bemoles de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.

			dos pentagramas		
3-8		Rey	[sin texto]	[Se acomoda el texto que se repetirá de cc.9-15 y que coincide con el de Eli.]	
4	3	Eli	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se parte el valor para dar cabida a dos sílabas.
5	3	Eli	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Falta medio tiempo. Igual a c.6.
5-6	3 4 1	Vill	texto: al dar —	texto: al — dar —	Se reacomoda el texto. Igual a c.6-7.
7	1	Fg	—	solo	
7-8	1 2 3 4 1 2 3 4	Rey	—	texto: su de- li- to tan gran- de no ha si- do	Falta texto. Se completa de manera análoga al de Eli.
7	2	Eli	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	Falta $\frac{1}{16}$ de tiempo. Igual a Rey.
8	3	Fg, Vill, Vc y Cb	La	Fa	Resolución cadencia rota.
8	1	Eli	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Falta medio tiempo. Igual a Rey.
8-9	3 4 1 2	Mad	texto: tu — de- li	texto: tu de- li- -	Se reacomoda el texto.
9	1-2	Mad	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
10	3-4	Eli	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.

10	3-4	Mad	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
10-11	3 4 1 2	Eli	texto: so- co- rro a_un	texto: so- -- co- rro_a_un	Se reacomoda el texto.
10-11	3 4 1 2	Mad	texto: qui- sis- te_a- es	texto: qui- -- sis- te_a ex -	Se reacomoda el texto.
11	3-4	Rey	Re	Re becuadro	Falta alteración. Igual a Tbn.
13	1-2	Mad	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
13	1 2 3 4	Mad	texto: -li- to - lle-	texto: -li- - to, de-	Se reacomoda el texto. Última sílaba se cambia para ajustarla con c.14.
13	1 2 3 4	Rey	texto: si- do cual sea	texto: si- - do cual	Se reacomoda el texto.
14	4	Eli	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
14	1 2 3 4	Rey	ha pon- de- ra-	sea pon- de- ra- -	Se reacomoda el texto.
14	3-4	Vill	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
14-15	3 4 1	Vill	texto: su pe- cho	texto: su - pe- cho	Se reacomoda el texto.

15	1	Vill	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
19	3	Eli	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
19	2 3	Eli	texto: a- ca- so	texto: a— ca- so	Se reacomoda el texto.
22	1	Fg	--	unis.	
25	1	Fl y Cl	sin acento	con acento	Igual a c.22-24.
27	1 2 3	Mad	texto: li- to —	texto: li- - to	Se reacomoda el texto.
30	1-3	Rey	$\frac{1}{2}$.	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
41	1	Cl	--	solo	Igual a No.13, c.114.
42	1	Fg	--	solo	Igual a No.13, c.115.
45-48	1	Tr	Mi	Fa#	Escrita nota real pero es instrumento transpositor.
45	1	Tr	--	solo	
45	1 2 3	Mad	[sin texto]	con texto: no pro- fie- ra	El texto es repetitivo, se toma la línea siguiente.
48	3	Cl y Tr	--	unis.	Igual a No.13, c.122.
48	1	Fg	--	unis.	Igual a No.13, c.122.
49	3	Flt, Fl, Cl y Tr	<i>f</i> en 1er tiempo de c.50	<i>f</i> en 3er tiempo de c.49	Igual a VI1.
50	3	Mad	Mi	Fa	Nota extraña a la a.
50	3	Rey	Si	Do	Nota extraña a la a.
59	1-3	C	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$.	Se unen valores para ajustar el

					texto a una sílaba.
59	1 2 3	C	texto: mue- re_i-	texto: mue-	Se reacomoda el texto para evitar una sinalefa innecesaria.
60	1-3	C	texto: no-	texto: re	
61	1-3	C	texto: cen-	texto: i-	
62	1-3	C	texto: te	texto: no-	
63	1-3	C	texto: i-	texto: cen-	
64	1-3	C	texto: no-	texto: te,	
65	1-3	C	texto: cen-	texto: i-	
66	1-3	C	texto: --	texto: no-	
67	1-3	C	texto: --	texto: cen-	
72	1	Tbn y Vla	Fa	Fa#	
73	1, 3	Tbn y Vla	Fa	Fa#	Igual a Vill cc.70-71, 76-77. Sólo así tiene sentido el Mi#.
73	4	Vill	Sol	Sol#	Igual a VI2.
74	2 3 4	Vill	texto: ne à mo- rir	texto: ne_a mo- rir_	Se reacomoda el texto.
75	3	Vc y Cb	--	<i>p</i>	Igual que cuerdas en tiempo 1.
79	2	Vill	$s\frac{1}{16}$	$s\frac{1}{8}$	Faltan tiempos en el c., se completan con los silencios.
79	3-4	Vill	$s\frac{1}{4}$	$s\frac{1}{2}$	Faltan tiempos en el c., se completan con los silencios.

80	1-2	Vill	--	$s\frac{1}{4}$ $s\frac{1}{8}$	Faltan tiempos en el c., se completan con los silencios.
82		Cor	sin armadura	3 bemoles de armadura	
84	1	Fg	--	solo	
89	2	Cl	Do	Do#	Igual a Fl, Tr y VI1.
89	1	Cl y Tr	--	solo	
94	2 3	Vill	texto: his- -	texto: - his-	Se reacomoda el texto.
97	2	Cl	Do	Do#	Igual a Fl, Tr y VI1.
97	2	C	con ligadura	sin ligadura	No es necesaria, hay dos sílabas.
97	1	Cl	--	solo	
99	1-3	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.91.
105	2	Cl	Do	Do#	Igual a Fl, Tr y VI1.
105	1	Cl	--	solo	
105	3	Vill	--	Villuma y bajos	La indicación está en c.110, se adelanta
107	1-3	C (2ª voz)	--	$s\frac{1}{2}$.	Falta silencio.
111	1	Tbn	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Fl, Tr, C, VI1, Vc y Cb.
113	1-3	C (2ª voz)	--	$s\frac{1}{2}$.	Falta silencio.
114-116	3 1-2 3 1 2 3	C (2ª voz)	texto: [falta texto] [falta texto] no de- be	texto: No de- be mo- - -	Se agrega y reacomoda el texto.
115-118		C (1ª voz)	Del 3er tiempo del c.115 al 2º tiempo del c.118, en el mns, el texto de la 1ª voz se encuentra marcado bajo la 2ª. Se coloca en su línea Correspondiente.		
115	1	VI1	Lab	La becuadro	Igual a Fl y C (mujeres).
117	1	Tr	--	solo	
126	1-2	Vill	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.127, 129-131, 133.
127	3	Cl	--	solo	

128	1	Tr	--	solo	
134, 136	3-4	Tr y VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
136	1-2, 3-4	FI	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.134, 135.
137	3-4	FI	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
138-140	1-2, 3-4	FI y CI	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.134, 135.
138, 140	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
142	1-2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
142, 143	2-3	Mad	sin ligadura	con ligadura	Igual a Eli cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
143	3 4	Eli	texto: se ha-	texto: se -	Se reacomoda el texto.
144	1 2 3 4	Eli	texto: lla - de -s	texto: ha- - lla des-	Se reacomoda el texto.
146, 147	2-3	Mad	sin ligadura	con ligadura	Igual a Eli cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
147, 149	1-2	Eli	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
149-151	1-2	Mad	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.154 y 155, y a Eli cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
150, 152	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
152	1-2, 3-4	FI	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.134, 135.
152-153	3 4 1	Mad	texto: que- ri- da	texto: que- - ri- da	Se reacomoda el texto.

153	3-4	Fl	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
153	1	Mad	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
154-156	1-2, 3-4	Fl y Cl	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.134, 135.
154, 156	3-4	VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.133, 135, 138.
156-157	3 4 1	Mad	texto: que- ri- da	texto: que- - ri- da	Se reacomoda el texto.
157	1	Cl	--	solo	
157	1	Mad	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
158, 159	1-2	Flt, Fl y VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.160-163, a Cl, Tr y a C (mujeres).
158	1-2	Cl y Tr	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.159, 160, 161, a Cl y a C (mujeres).
158, 159, 161, 162	1-2	C (mujeres)	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.157, 160, y a Mad cc.154-155, y a Eli cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
163-165	2 3-4 1-4 1	C (hombres)	texto: q do- lor Oh	texto: - qué do- lor.	Se reacomoda el texto.
165	3	Cor	Mi ₆ -Sol ₆	Do# ₆ -Mi ₆	El Sol ₆ es una nota que no se puede tocar en el corno, se cambia por otra del acorde.
165-166	4 1-2	C	texto: q —	texto: - qué-	Se reacomoda el texto. Igual a cc.167-168, 169-170.

166	1-2	Flt, Fl, Tr y VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a Cl y a cc.160-163.
166	1-2	C (mujeres)	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.157, 160, y a Mad cc.154-155, y a Eli cc.127, 129-131, 133, 143, 145-146.
168	3-4	Cor	Sol ₅ -Sol ₆	Sol ₅ -Fa ₆	El Sol ₆ es una nota que no se puede tocar en el corno, se cambia por otra del acorde.
169	3	Cor	Mi ₆ -Sol ₆	Do# ₆ -Mi ₆	El Sol ₆ es una nota que no se puede tocar en el corno, se cambia por otra del acorde. Igual a c.165.
170	1-2	Flt, Fl, Tr y VI1	sin ligadura	con ligadura	Igual a Cl y a cc.160-163.
172	2 3 4	C	texto: – do- lor	texto: do- lor –	Se reacomoda el texto.
172	3-4	C	sin ligadura	con ligadura	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
173	1	Fg, Cor y Tbn	–	unis.	Orq en tutti.
173-203		Cor	En estos cc. la línea del cor está incompleta, seguramente evitando cromatismos que el cor de esa época muy probablemente no podía ejecutar. Debido a que la orquesta está en unísono con las voces, en esta edición se completa la melodía en unísono y se transcribe una 8ª abajo para que todas las notas agudas puedan ser tocadas.		
173-203		Eli, Mad, Rey, Vill y C	Del c.173 al c.203, la línea de Elina, La madre, Reynaldo y la parte femenina del Coro, así como las de Villuma y la parte masculina del Coro, están indicadas en seis pentagramas diferentes, todos, con indicación de duplicarse, en esta transcripción sólo se usan dos pentagramas por ser unísono.		

182, 184, 186		C	texto: qué,	texto: qué do- lor,	Se modifica para no hacer énfasis en la palabra "qué".
187-188	1-2 1	C	texto: do- lor!	texto: qué do- lor!	
190, 192, 194		C	texto: qué,	texto: qué do- lor,	Se modifica para no hacer énfasis en la palabra "qué".
195-196	1-2 1	C	texto: do- lor!	texto: qué do- lor!	
198, 200		C	texto: qué,	texto: qué do- lor,	Se modifica para no hacer énfasis en la palabra "qué".
202-203	1 2 1 2	C	texto: que –	texto: que do- lor –	Se reacomoda el texto y se agregan las sílabas que faltan.

12. Escena última

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Do-Sol), 2Tr (Sib-La) 3Tbn, Timb (Sol-Re), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb,
Eli, Rey, Vill, Co, Mel, Sol, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
1	1	Fg	–	unis.	Igual a Tbn.
1		tutti	[sin indicación de carácter]	Allegro vivo	Es la indicación previa, c.173 de la sección anterior.
1		C	Coro dentro	Coro interno	
7	1-2	C	con ligadura	sin ligadura	No se necesita porque la palabra tiene dos sílabas.

8, 20		C	En el manuscrito las partes del Coro y Villuma se encuentran en pentagramas separados, en esta edición se utiliza el mismo pentagrama y sólo se indica el cambio de personaje.		
10	3	Vill	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
12		Cor y Tr	--	unis.	
13		C	Coro fuera	Coro en escena	
20	2	Vill	seis $\frac{1}{16}$	seisillo	Se explicita la cifra.
21	1	Vill	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Sobra tiempo en el c.
26-27	1-2	Vc y Cb	sin trémolo	con trémolo	Igual a resto de cuerdas.
27	2	Vill	siete $\frac{1}{16}$	Septillo	Se explicita la cifra.
28	1	Vill	$S\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{8}$	Falta tiempo en el c.
28	3	Vill	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Falta tiempo en el c.
28	1-4	Vc y Cb	sin trémolo	con trémolo	Igual a resto de cuerdas.
31	1	VI1	sin <i>f</i>	con <i>f</i>	Falta indicación, el resto de las cuerdas la tiene.
31	3	VI1	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual al resto de cuerdas.
36	2	Rey	Sol	Sol#	Igual a VI1 y VI2.
41-42	2	Cl	La	Si	Igual a VI1.
41	1	Cl y Fg	--	solo	
44-47		Cl	Notas escritas para Cl en Sib	Notas escritas para Cl en La	Igual a VI1.
44	2	Co	Sol	Sol#	Igual a Cl y VI1, y a Rey c.36.
48	1-2	Mel	Mib	Mi natural	Igual a Cl, Cor, VI1 y Vla.
49	1	Tr	--	solo	
52	2	Co	Sol	Sol#	Igual a Flt, Fl, Cl, Tr y VI1, a Rey c.36 y Co c.44.
55	1-2	Mel	--	$S\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	Se agrega una sílaba al texto, la que comparte con Co.

55	2	Mel	--	La	Se agrega nota, igual a Co.
55	2	Mel	texto: --	texto: ¡La	Igual a Co.
56	1-2	Eli	Mib	Mi natural	Igual a Flt, Fl, Cl, Tr y VI1, y a Mel c.48.
56-57		Co y Mel	Se intercambian las notas de Cora y Meloe para que Cora tenga la voz aguda y Meloe la voz grave.		
61-64		Tbn	Del 2° tiempo del c.61 al c.64 la línea está desplazada. Esto porque el copista omitió un c. (2° tiempo del 61 y 1er tiempo del c.62). Es evidente que es unísono con el Fg, como en cc.27-32 y 37-42.		
65-66		cuerdas	--	Igual a alientos.	Orq al unísono. Se comprueba porque al final de la repetición idéntica de cc.67-71, el final en c.72 sí está escrito.
66-72		Co y Mel	Se intercambian las notas de Cora y Meloe para que Cora tenga la voz aguda y Meloe la voz grave. Igual a cc.56-57.		
66-67	1 2 1	Co y Mel	texto: i- dos	texto: ¡i- - dos,	Se reacomoda el texto.
70-71		cuerdas	--	Igual a alientos.	Orq al unísono. Se comprueba porque el final de la repetición idéntica de cc.67-71, en c.72, sí está escrito.
72	1	Flt y Fl	Sol ₆	Sol ₅	Igual a VI1. Se mantiene la resolución melódica.
72	2	Tr	--	unis.	
74	2	Fg	--	unis.	
78	2	Cl	Fa-Sol	Fa-Lab	Igual a Flt y Tr.
78	2	C sac y VI1	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Flt y Tr.
84	2	Tbn	Si ₄	Si ₃ – Si ₄	En octava, igual a c.72 para que

					enlace con la octava de c.85.
90	2	Cl	Fa-Sol	Fa-Lab	Igual a Flt y Tr.
90	2	C sac y VI1	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Flt y Tr.
97	1	Fg	--	solo	
97-149		C sac	escrito en tres pentagramas	escrito en un pentagrama	Como hasta ahora.
111	1	Cl2	Do#	Do natural	Sobra alteración. Igual a C y VI1.
113	1	Cl	--	solo	
117	2	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
123	2	C sac (2ª y 3ª voz)	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
123-125	1 2 1-2 1	C sac	texto: ma me- jor	texto: ma me- jor	Se reacomoda el texto.
130-137	1	Fg, Vc y Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a cc.96-111.
138	1	Fg	--	unis.	
138		C	Dentro	Coro en escena	Igual c.13.
140	1	Fg, Tr y Tbn	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a C sac y cuerdas.
142	1	Flt, Fl, Cl	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a resto del C y orq, y a cc.76, 80,84 y 88.
143	1	Fg, Tr y Tbn	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a C sac y cuerdas.
145	1	Flt, Fl, Cl y Fg	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a resto del C y orq, y a cc.76, 80,84 y 88.
145	1	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a c.142.
147	1	alientos y C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a C sol cc.139, 140, 143.
149	1	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a c.147 y a resto de orq.

151	1	Cl y Fg	--	solo	
151	1	cuerdas	--	arco	Falta indicación.
154	1	C sol	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a cc.139, 140,143.
156-159		C	Lo escrito en estos c., en el mns está desfasado un c. atrás. Se ajusta para que la resolución armónica del C coincida con la orq. en 159.		
157, 159	1	C sol	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a cc.139, 140,143.

Acto tercero

13. Preludio y dúo

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Mi), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (La-Mi), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Co, Mel

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Fg y Cor	--	unis.	
1		Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual al Acto primero.
2	2	Cor	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual al resto de la orq y a c.4.
4	1	Cl	Fa-Sol	Fa-La	Igual a Tr.
14	1	Fg	--	unis.	
14	1	VI1, VI2, Vla	arco	naturale	La indicación "arco" no es necesaria porque los instrumentos vienen tocando con arco, se cambia por "naturale" para terminar la sección "sul ponticello", quizá fue el propósito original del copista.
21	1	Tr	Sib	Si becuadro	Falta alteración. Igual a Cl.

24	1	cuerdas	sin <i>f</i>	con <i>f</i>	Igual a metales.
25-26		Mel	Los cc.25 y 26 de esta edición están marcados en el manuscrito como un solo c., aunque éste es irregular. Se hacen las adecuaciones buscando mantener el metro de $\frac{3}{4}$ y el sentido de la línea del texto.		
25	1	Mel	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}S\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}S\frac{1}{8}$	
25	3	Mel	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ --	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}S\frac{1}{8}$	
26	2-3	Mel	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	
32	(4)	Co	$S\frac{1}{4}$	--	Sobra tiempo en el c.
32	3	VI1, vl2, vla	--	naturale	Falta indicación para terminar la sección "sul ponticello".
33	1	tutti	En el manuscrito, la indicación de cambio a 4/4 está marcada un c. después, justo antes de las sílabas "mando". Se adelanta al c.33 para acomodar la línea del recitado puesto que lo que Correspondería al c.34 sólo tiene tiempo y medio. Éstos se añaden al final de c.33, y se adecuan los valores del último tiempo.		
33	4	Co	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{8}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{32}$	Ver observación anterior.
34	3	VI2	Sol - Si	Sol - Sib	Falta alteración. Igual a Tr y Co.
35-36	4	Co	En el mns c.35 sólo tiene tres tiempos mientras que c.36 tiene medio de más. En esta edición en el c.35 se incluye lo marcado en el 1er tiempo del c.36, y a este último se le agrega medio tiempo a su primera nota. Los acentos naturales del texto se mantienen.		
36	1	Co	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$.	Ver observación anterior.
37	4	Tr y Tbn	$\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se mantiene el acorde al finalizar la voz.
37	2	Co	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$	Se alarga valor para mantener la acentuación natural del texto.
37	4	Co	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}S\frac{1}{8}$	Se acortan valores para mantener un silencio al final

					para el acorde de orq.
37	(5)	Co	S $\frac{1}{4}$	--	Sobra un tiempo en el c.
37	1-4	cuerdas	$\frac{1}{2}$. $\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$. $\frac{1}{8}$ (ligados) $\frac{1}{8}$	Se mantiene el acorde al finalizar la voz.
38	1-4	Co	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$ seisillo $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	S $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{32}$	Se ajustan valores para mantener la acentuación y flujo natural del texto.
40	4	Co	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{16}$. $\frac{1}{32}$	Se agregan las dos notas que faltan para que quepa la cantidad de sílabas del texto. Se respeta el espíritu del puntillo final.
41	4	Tr	--	unis.	
49	3	orq	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$ S $\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{32}$ S $\frac{1}{32}$	Sobra tiempo en el c. Se respeta el silencio final.
52	2	Fg	--	unis.	
57	1	Cor	Re#	Re natural	Igual a Fl, Cl, Fg, Tbn, Co y cuerdas.
61	1	Fg	--	solo	
62	3	Cl	--	solo	
64	2	Cor	Solo	--	Indicación innecesaria.
66	2	orq	sin acento	con acento	Igual a c.65.
68	3	Tr	--	solo	
70	2	Mel	S $\frac{1}{4}$	S $\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Se agrega una nota para ajustar el texto a su acentuación natural.
70-71	2 3 1	Mel	texto: es- te mo-	texto: es- te mo- men-	Se ajusta el texto.
73	1	Fl, Co y VI1	Fa becuadro	Fa#	Disonancia con Fg, Vc y Cb. Con

					el sostenido se suavisa.
74	1	Cl	Mi-Sol	Re-Sol	Nota extraña a la a. Igual a Vla.
74	1	Rey	Do	Si	Nota extraña a la a. Igual a Vla.
75	1	Fg	--	unis.	
80	1	Fg	--	solo	
86	1	Fg	--	unis.	
92	1	Fg	--	solo	
95	3	Co	Re	Re#	Congruente con la región armónica.
97	1	Fg	--	unis.	
100	1	Fg	--	solo	
100-102	3 1-2 3 1-2 3	Mel y Co	texto: qué a- le- gre sal- ta	texto: Ya nues- tra fal- ta bo-	Tras la repetición marcada, cc.97-102, el texto no empata. Se ajusta el texto para que empate con c.103.
102	1-2	Mel	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	Dos notas para dar cabida a dos sílabas.
112-113	3-1	Tr	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.113-114.
116	1-2	Cl	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.118 y a VI1.
118-119	3, 1-3	Cl (2ª voz)	sin silencio	con silencio	Igual a cc.116-117.
120	1-2	Cl	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.118 y a VI1.
120-121	3, 1-3	Cl (2ª voz)	sin silencio	con silencio	Igual a cc.116-117.
122	1	Fg	--	unis.	
126	1-2	Cl	sin ligadura	con ligadura	Igual a c.118 y a VI1.
132	1	Fl	Do ₇	Mi ₇	Igual al resto de la orq.
137	3	Fg	--	solo	

14. Recitado y cavatina

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Sol), 2Tr (Sib), 3Tbn, Timb (Sol-Re), VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Mel, Co, MBe

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Cl, Fg, Cor y Tr	--	unis.	
1		Tr	sin armadura	2 sostenidos de armadura	
1		Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
1		Co y Mel	notación en un solo pentagrama	notación en dos pentagramas	
4	3	Co	Si	Sib	Falta alteración según la región tonal.
5	1 2 3	Mel	texto: re- mo- nos_	texto: ré_ — mo- nos	Se reacomoda el texto.
16	1	Fg	--	solo	
19	3	Fl y VI1	Mib	Mi becuadro	Falta alteración. Igual a Eli.
22	1	Tr	--	solo	
22	1	MBe	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	Sobra tiempo en el c. Igual a c.23.
22	1-2	VI1	Mi	Re Mi	Se agrega apoyatura. Igual a MBe.
23	1-2	VI1	Re	Do# Re	Se agrega apoyatura. Igual a MBe.
23	1	MBe	sin ligadura	con ligadura	Una sola sílaba en el texto. Igual a c.22.
24	1	Fg	--	unis.	
25	1	VI1	--	arco	Falta indicación.
28	1	Fg	--	solo	
30	2	VI1	$\frac{1}{8}$.	$\frac{1}{8}$..	Falta tiempo.
30	2	VI1	Mib	Mi becuadro	Falta alteración. Igual a VI2.

30	1	VI2	Mi	Mi becuadro	Falta alteración. Igual a CI y MBe.
31	2	VI1	$\frac{1}{8}$.	$\frac{1}{8}$..	Falta tiempo.
33	2	CI	--	solo	
35	2	FI y CI	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta un $\frac{1}{16}$ de tiempo. Se agrega al inicio.
37-38		VI1	--	Sur la 4ª Corda	Igual a cc.16-17.
40	2	MBe	Si becuadro	Sib	Falta alteración que anule el becuadro.
41	2	MBe y VI1	$\frac{1}{8} \frac{1}{16}. \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}. \frac{1}{16}$.	El doble corchete equivocado de lugar. Igual a Fg.
41	1	MBe	texto: la	texto: -n, la	Reacomodo del texto para poder respirar.
41	2	cuerdas	calderones en diferentes lugares	calderón se iguala con Fg y MBe	
44-45		tutti	En el mns los cc. marcados en esta edición como 44 y 45 están escritos como un solo c. de 6 y medio tiempos. Se separan y se ajustan los tiempos.		
44	2	MBe	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	Sobra tiempo en el c.
44	1 2 1 2	MBe	texto: la_ con- - fu-	texto: la con-fu- sión, ah, la con- fu-	Acomodo del texto más orgánico y que permite respirar
48	1	Fg	--	unis.	
51	1	Fg	--	solo	
53		cuerdas	--	arco	Falta indicación.
54	1	MBe	$\frac{1}{4}$.	$\frac{1}{4}$..	Falta tiempo. Igual a cc.57, 58 y 67.
56	2	Cor	$S\frac{1}{4}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{8}S\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{4}\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{8}S\frac{1}{4}$	Falta tiempo en el c.
58	3	Vc y Cb	Sol#	Sol natural	Sobra alteración porque habría disonancia con MBe. Igual a c.72.

59	4	Tr	Re	Re#	Falta alteración. Igual a FI, CI y MBe.
59	4	VI2	Do	Do#	Falta alteración. Igual a FI, CI y MBe.
62	4	Fg	--	unis.	
63-64	3 4 1 2	MBe	texto: gre- los dos _ a-	texto: gre- so los dos a-	Se incluye la sílaba que falta y se reacomoda el texto.
64	3	CI	--	Solo	
64	3-4	MBe	con ligadura	sin ligadura	Sobra porque hay dos sílabas.
67	2 3 4	MBe	texto: mo- triu- fan-	texto: mo- triun- fan- --	Se reacomoda el texto.
69	1	Fg	--	solo	
70	2	Cor	$S\frac{1}{4}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{8}S\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{4}\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}S\frac{1}{8}S\frac{1}{4}$	Falta tiempo en el c. Igual al r. de Tbn.
71-72	1, 3	Vc y Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a cc.67-70.
73	1	Fg	--	unis.	
75	2	Tr	Mi	Re	Nota extraña a la a.
79	1	Fg	--	solo	
88	1 2 3 4	MBe	texto: glo- ría_ li ber-	texto: glo- -- ria li- ber- tad,	Se reacomoda el texto buscando no cortar la palabra y no cambiar la acentuación del texto.
88	4	MBe	Do#	Do becuadro	Falta alteración.
97	1-2	Vc y Cb	$\frac{1}{4}S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Igual al resto de orq.

15. Recitado [y escena]

Instrumentación

Flt, 2FI, 2CI (Do), 2Fg, 2Cor (Sol-Re), 2Tr (Sib-La), 3Tbn, Timb (Sol-Re), VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Vill, Rey, Eli, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
--------	--------	-------------	-------------------	--------------	---------------

1		Tr	sin armadura	2 sostenidos de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
4	2	Cl y Fg	--	unis.	
4-5		Vill	Los cc.4, 5 y 6 de esta edición están marcados en el mns como dos cc., ambos con más tiempos de los que abarca el c. Se agregan silencios para completar tres cc., y se mantiene la acentuación natural y el flujo del texto.		
4	3	Vill	$S\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{8}$	
4	4	Vill	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	un tresillo de $\frac{1}{8}$	
5	3	Vill	--	$S\frac{1}{4}$	
6	3	Vill	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Se agregan las dos notas que faltan para dos sílabas.
8	1	Vill	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$S\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta un $\frac{1}{16}$.
8	3	Vill	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
8	4	Vill	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Falta tiempo en el c.
9	2,4	Vill	Fa	Fa#	Igual a a. c.9 y a cc.10, 13 y 14.
11	4	Vill	$\frac{1}{8} S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Sobra tiempo en el c.
12	1-4	Vill	$S\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} S\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{4}$	Se recorre el ritmo para conservar la acentuación natural del texto.
13-14		Vill	Los cc.13 y 14 de esta edición están marcados en el mns. como uno solo; a aquél le falta un tiempo para completar dos cc. Se agrega ese tiempo sin alterar el ritmo básico ni la acentuación del texto.		
13	3	Vill	$\frac{1}{16} \frac{1}{32}\frac{1}{32}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{16}\frac{1}{16}$	
14	2-3	Vill	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}. \frac{1}{8}$	Se divide el valor para ajustar el texto.

14	2 3 4	Vll	texto: co- - rrup- tor.	texto: co- rrup- tor. __	Se ajusta el texto.
14	1	Flt	--	indicación de cambio de flauta 2ª a flautín	Falta indicación.
15		Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	
17	3	C (mujeres)	Si	Sib	Falta alteración. Igual a Fl, Cor, Tbn y VI2.
24	2-3	Vll	$\frac{1}{16}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Sobran tiempos y falta una nota para el texto.
27	1-2	Vll	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$ $S\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta 1 tiempo y una nota para acomodar el texto.
29	4	VI1 y VI2	Mi	Si	Igual a c.31.
36	2	Fg	--	solo	
36	2-3	Vll	$\frac{1}{32}\frac{1}{32}\frac{1}{32}\frac{1}{32}$ $\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Falta tiempo en el c. Se completa manteniendo la acentuación del texto.
37-38	3-4,1	Vll	texto: "condució"	texto: "dirigió"	Se busca mantener la métrica y la rima.
56	1	Fg y cuerdas	--	<i>f</i>	Igual a c.51.
70-71	3-4,1	Vll	texto: "condució"	texto: "dirigió"	Se busca mantener la palabra métrica y la rima.
72	1	Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para dar cabida a dos sílabas.
75	1	Fg y cuerdas	--	<i>f</i>	Igual a c.51.
87	4	Rey	Si natural	Sib	Notas disonantes entre sí y con el bajo Do#.
87	4	VI1	Re	Mi	
87	4	VI2	La	Sol	

91-92	4-1	Rey	Do	La	Nota disonante con el bajo.
96		Tr	sin armadura	3 bemoles de armadura	
96		Cor	sin armadura	2 bemoles de armadura	
98-100		C (hombres)	--	se dobla la parte de Vill	Al mns. le falta dicha parte escrita. Igual a cc.101-114.
99	2	Fg	--	unis.	
99, 101	3	Rey	Sol#	Sol natural	Igual a Flt, Fl, Cl, Tr, C y VI2.
102	4	Vill y C	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Faltó puntillo y corchete. Igual al resto de orq y C.
103, 104, 105	1	Eli	Do	Do#	Faltó alteración. Igual a Cl, C (mujeres), VI1 y VI2.
105	1	Rey	texto: Sol	texto: mor	Se completa la palabra anterior.
107	1	Cl	Re-Fa	Re-Fa#	Faltó alteración. Igual a Cor, C (mujeres) y VI2.
107	3	Tbn	--	1° y 2°	
107	1	Eli y Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a resto de C y orq.
111	1	Flt, Fl, VI1, VI2 y Vla	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a resto de C y orq.
111	3	VI1	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Cl, Tr y Cor.
112	2	Fl	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Cor y VI2.
112	1	VI1	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Cor y VI2.
112	2 3 4	Eli, Rey y C (mujeres)	texto: per- di-	texto: per- di-	Se reacomoda el texto
114	1	Tr	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	Igual a resto de C y orq.
116-119		Vill y C (hombres)	En estos compases, Vill tiene como indicación duplicar al C, en tanto que éste tiene el pentagrama		

			vacío. Se duplica melodía de Vc, que empata tanto con el r. como con el texto del resto del C.		
117	1	Eli y Rey	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a resto de C y orq.
117	1	C (mujeres)	Fa-Re	Fa#-Re	Falta alteración. Igual a VI2.
121	3	Rey	$7\frac{1}{16}$ e indica seisillo	se explicita el septillo	
123	3	Rey	$7\frac{1}{16}$	se explicita el septillo	
125	1-3	Rey	En los primeros tres tiempos del c. hay $15\frac{1}{16}$, se agrupan de acuerdo a la acentuación de las palabras y se explicita la agrupación.		
125	4	Rey	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}S\frac{1}{16}$	Se divide el valor para acomodar dos sílabas.
125	4 1	Rey	texto: ar- mas el fra- gor	texto: ar-mas el fra- gor,	Se reacomoda el texto.
132	1	Fg	--	unis.	
132		Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	
133	3,4	Rey	La Si Do	La# Si Do#	Faltan alteraciones. Igual a FI, CI y C.
134	2 3 4	C (mujeres)	texto: ge	texto: ge nues- tros	Se reacomoda el texto.
135	1 2 3 4	C (mujeres)	texto: nues- tros gol- pes este	texto: gol- pes es- te	Se reacomoda el texto.
136, 137	1	Rey, Eli, Vill y C	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Se divide el valor para acomodar dos sílabas.
136	2	Vc y Cb	Fa#	Fa becuadro	Falta alteración. Igual a Vill y C (hombres).
137	1	Vc	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual al resto de cuerdas.
148	1	tutti	$\frac{1}{2}$	1	Se completa c.

16. Aria y coro

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Mi-Re), 2Tr (La), 3Tbn, VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Eli, C sac, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Fg	--	unis.	
1		Cor	sin armadura	4 bemoles de armadura	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
1		C sac	notación en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Buena parte del tiempo están en unísono.
3	1	Fg	--	solo	
4-5	4 1 2	C sac	texto: Rey- nal-	texto: Rey- nal-	Se reacomoda el texto.
7	3-4	Cl1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	Se divide el valor para dar cabida a dos notas.
7	3-4	Cl1	Fa#	Fa# Sol	Igual a VI2.
7	3	VI1	Sol	Fa#	Igual a Fl y Eli.
7	4	VI2	Re#	Mi	Igual a tiempos 1 y 2.
8	3	Cl	Fa#-La	Sol-Si	Igual a VI1 y VI2.
8	3	VI1	Fa	Sol	Igual a C sac.
8	3	VI2	Re	Mi	Análogo a a. c.7.
9	1 2 3 4	C sac	texto: Sol de es- te dia	texto: Sol - de es- te	Se acomoda el texto.
10	1 2 3 4	C sac	texto: de- pen-	texto: dí a de-	Se acomoda el texto.
11	1 2	C sac	texto:	texto: pen- -	Se acomoda el texto.
13	2	Eli	texto: te	texto: -	Se reacomoda el texto.

	3		–	te	
14	1	Fg, Vc y Cb	Re	Re#	Falta alteración. Igual a Cl, C sac y VI2.
16	2 3	C sac	texto: en	texto: – en	Se reacomoda el texto.
18	1	Tr	--	solo	
18	2 3	C sac	texto: do	texto: - do	Se reacomoda el texto.
20		Cor	sin armadura	1 bemol de armadura	
21	1-4	Cor	Si-Do	La-Do	Nota extraña a la a. Igual a c.25.
21	2 3 4	Eli	texto: te mi	texto: - te mi	Se reacomoda el texto.
21-22	3 4 1 2	C sac	texto: de- pen- de	texto: de- - pen- de	Se reacomoda el texto.
23	1-4	Cor	Si-Do	La-Do	Nota extraña a la a. Igual a c.25.
24-25	3 4 1 2	C sac	texto: re- tor- nan Rey	texto: re- - tor- nan, Rey	Se reacomoda el texto.
25	1	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se divide el valor para acomodar dos sílabas.
30	1	Fg	--	unis.	
30	1	Cor	La-Do	La-Re	Nota extraña a la a. Igual a Fg, Tbn, VI2, Vc y Cb.
30	1	Tr	Fa-Sib	Sol-Sib	Nota extraña a la a. Igual a Fg, Tbn, VI2, Vc y Cb.

33	1-4	VI2	Si-Mi	Si-Re	Nota extraña a la a. Igual a Tbn y Eli.
34-35	1-2 3-4 1	Eli y C sac	texto: gri- tan -	texto: gri- - tan	Se reacomoda el texto.
39	4	Tr	Mib-Do#	Mi becuadro- Do#	Falta alteración. Igual a Flt, C sac y VI1.
39, 40	3	C (mujeres)	Re-Fa	Mi-Sol	A. igual a Fg, Vc y Cb.
40	3	VI1	Mi Fa# Sol#	Mi Fa# Sol	Igual a C.
41	1-2	VI1	Do#	Do natural	Nota extraña a la a. Igual a Vla.

17. Marcha triunfal

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (La), 2Fg, 2Cor (Re), 2Tr (La), 3Tbn, Perc, VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Eli, Mad, Vill, C sac, C inc y pbl, C sdt

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
1		C inc		se agrega indicación "tenores" y "bajos", al pentagrama respectivo	Esta indicación en el mns. está en c.30.
4	2	Tr	--	unis.	
6	2	C inc (tenores)	Si-Re	Si-Re#	Falta alteración. Igual a VI2 y C sdt.
6-7	2 1	C sdt	texto: etc	texto: que hoy nos	Ese "etc" implica el mismo texto de C sac, sin embargo ellas no tienen nota en el 2º tiempo de c.6. Se separa la sinalefa que ellas tienen en

					1er tiempo de c.7.
7	2	Tr	Si becuadro-Re Si becuadro-Re	Sib-Re, Si becuadro-Re	Falta alteración. Igual a Tbn, Vill, C inc (bajos), VI2, Vc y Cb.
7	1 2	Eli, Mad y Vill	texto: q hoy nos llena de	texto: que hoy nos lle- na de	Se reacomoda el texto.
7	2	C sdt	$\frac{1}{8}\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Se divide el valor para acomodar dos sílabas. Igual a C sac.
7	1	C inc y pbl	Mi-Sol	Sol-Mi	Se invierten las notas para preservar la conducción melódica.
8	2	C sac	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a Eli, Mad, Vill y C sdt.
10	2	Fg	--	unis.	
13	2	Cl 2	Si Fa Sol Sol#	Si Fa# Sol Sol#	Falta alteración. Igual a VI1.
13	2	VI1 (2°)	Sol Re# Mi Mi	Sol Re# Mi Mi#	Falta alteración. Igual a Cl y a c.18.
14	2	VI2	Do#	Do becuadro	Falta alteración. Igual a c.18.
17	2	Cl 2	Si Fa Sol Sol	Si Fa# Sol Sol#	Faltan alteraciones. Igual a VI1 y a c.13.
19	1	Vill	La	Sol	Igual a Tbn, C sdt, Vc y Cb.
21	2	Eli y Mad	Mi ₆ -Sol ₆	Mi ₅ -Sol ₅	Se cambia la octava por el enlace del c.22.
22	4	VI2 y VIa	--	arco	Falta indicación. Igual a cc.6 y 10.
23	1 2	C sdt	texto: jo- ven - bi-	texto: jo- - ven bi-	Se reacomoda el texto.

26	2	Tp	Re-Fa#	Re#-Fa#	Falta alteración. Igual a Tbn, C y VI2.
26-27	2 1 2	C inc (bajos) y C sdt	sin texto	texto: de glo- ria y ho-	Se toma el mismo texto de otras voces, sólo se ajusta a los valores rítmicos.
26	4	VI2 y Vla	--	arco	Falta indicación. Igual a cc.6, 10 y 22.
39	1	C inc	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a Cor, Eli, Mad y Vill.
40	2	C sac	--	$\frac{1}{4} \frac{1}{8}\frac{1}{8}$	Se agregan dos notas para completar el texto de c.41. Igual a C sdt.
40	2	C sac	--	texto: y u-	Se agregan dos notas para completar el texto de c.41. Igual a C sdt.
56	2	C inc y C sdt	$\frac{1}{8} \frac{1}{16}\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{16}$	Se divide el valor para acomodar cuatro sílabas.

18. Recitado cantabile

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Mi), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (Mi-Si), VI1, VI2, Vla, Vc, Cb, Rey, Vill, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
1	1	Fg	--	solo	
1		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero.
1		Cor	sin armadura	3 bemoles de armadura	
2	1	Tr	--	solo	
2	1	Vc y Cb	--	<i>p</i>	Falta indicación. Igual al resto de la orq que tiene la indicación en c.1.

4	2	Vill	$\frac{1}{8} \frac{1}{16} \frac{1}{4}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	Sobra tiempo y sólo hay dos sílabas.
10	2	Vill	$\frac{1}{8} S \frac{1}{8} \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	Sobra el silencio.
14		Rey	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8} \frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} \frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} \frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	Se cambia de lugar el cuarto para ajustar la acentuación del texto.
14	1 2 3	Rey	texto: ner- mas re- com- pen	texto: ner- mas re- com- pen	Se reacomoda el texto.
18	1	Fg y Tr	--	unis.	
21, 23	1-3	Timb	$\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{8} S \frac{1}{8}$	$S \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{8} S \frac{1}{8}$	Igual a cc.19, 20, 22 y 24.
22, 24	3-4	VI1	sin trémolo	con trémolo	Igual a cc.19-24.
25	3	Fg	--	solo	
25	3	Rey	--	$S \frac{1}{4}$	Falta un tiempo en el c.
25-26		VI1		todo el c. escrito una 8 ^a arriba	Para que empate melódicamente con cc.25 y 28.
34	3	Vill	$\frac{1}{8} \frac{1}{8} S \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} \frac{1}{8}$	Sobra el silencio.
37-38	4 1-3 4	Rey	texto: tu me ha-	texto: tú me ha-	Se reacomoda el texto.
38	1	Fg	--	unis.	
38	1-4	Rey	$\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{4}$	1	Se unen valores pues se ajustó el texto a una sola sílaba.
40	4	tutti	$\frac{1}{8} S \frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} S \frac{1}{16}$	Se compensa la anacrusa al c.1.

19. Cuarteto y escena última

Instrumentación

Flt, Fl, 2Cl (Do), 2Fg, 2Cor (Do), 2Tr (La), 3Tbn, Timb (Do-Sol), Perc, VI1, VI2, VIa, Vc, Cb, Eli, Mad, Rey, Vill, C

Compás	Tiempo	Instrumento	Registro original	Modificación	Observaciones
--------	--------	-------------	-------------------	--------------	---------------

1	1	Fg y Tr	--	unis.	
4	1	Fg	--	solo	
10	1	Cl	--	1°	
10-11	1 2 3 1 2	Vill	texto: y no du- do -	texto: y - no du- do	Se reacomoda el texto.
14	1	Cl y Fg	--	unis.	
14-15		Tbn	notación de tres Tbn en dos pentagramas	notación en un solo pentagrama	Igual a Acto primero y a cc.1-13.
18-19	2 3 1	Mad	texto: Hi- ja mi- a	texto: Hi- -ja mí-a	Se reacomoda el texto.
19	1	Mad	¼	⅛⅛	Se divide el valor para acomodar dos sílabas.
24	1	Cl	--	1°	
28	1	Cl y Fg	--	unis.	
38	1	Cl	--	1°	
41	1 2 3	Rey	texto: cu- al som	texto: cual - -	Se reacomoda el texto.
42	1	Cl y Fg	--	unis.	
42	1 2 3	Rey	texto: bra an -	texto: som- bra -	Se reacomoda el texto.
43	1 2 3	Rey	texto: - te - la	texto: an - te la	Se reacomoda el texto.
45-47		Tbn	El Tbn 3° está marcado en el pentagrama que venía ocupando el Timb. El contexto indica que, sin advertirlo, a partir de este punto, escribe los Tbn en dos pentagramas en vez de uno. Se conservan en un solo pentagrama como hasta ahora.		
46	2	VI1	Do#	Do natural	Sin alteración para suavizar la disonancia con Fg y Vill.

48	2	Fg y Vill	Sol Fa	Sol# Fa	Falta alteración. Igual a VI1 y Vla.
48	2	VI1	Do#	Do natural	Sin alteración. Igual a FI, CI y Eli.
54	1-2 3	Mad	texto: dis-	texto: dis- fru-	Se reacomoda texto. Igual a Eli, Vill y C.
54	2	VI1	Do#	Do natural	Sin alteración. Igual a FI, CI y Eli.
55	1	Mad	texto: fru-	texto: tar-	Se reacomoda texto. Igual a Eli, Vill y C.
56	1	Mad	texto: tar	texto: la	Se reacomoda texto. Igual a Eli, Vill y C.
56	1	Rey	[sin texto]	texto: sí	Falta texto. Igual a cc.46 y 47.
60-61	1 2 3 1-3	Eli, Mad, Rey, Vill y C	texto: an- - tes q a-	texto: an- tes que a-	Se reacomoda el texto. Igual a cc.57-58. El texto sólo está escrito para Eli y se indica que se reproduzca en el resto de voces.
61	1	Cor	Do-Fa	Do-Mi	Nota extraña a la a.
65-70		Vc	escrito en clave de Do, igual a la Vla	escrito en clave de Fa y una 8ª arriba	Se mantiene el unísono con la Vla que tocaban desde c.61.
72	3	Tr2 y Mad	Do#	Do natural	Igual a Fg, C, Vla y Vc.
73	1-2	Vill	$\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	Se unen valores porque el texto se ajusta a una sola sílaba.
73	2 3	Rey	texto: tes -	texto: tes que	En cc.74-81 el mns pide repetir el texto de Eli.
73	1 2 3	Vill	texto: tar- la an-	texto: tar- la	Ello sólo es posible en Mad y con todas las voces desde el c.76. Con Rey,
74		Rey	[sin texto]		

	1 2 3			a- bra la	Vill y C se repite el texto que todas las voces han venido cantando desde el c.57, acomodándolo según los valores de las notas de cada línea.
74	1 2 3	Vill	texto: tes [sin texto]	texto: an-	
75	1-2 3	Rey	[sin texto]	no che	
75	1-2 3	C	[sin texto]	texto: an- tes	
76	1	Rey	Lab	La natural	La alteración va en el 3er tiempo. Igual a Vla y Vc.
76	1	Vill	texto: que a-	texto: a-	Se reacomoda el texto. Ver nota cc.73-75.
81	3	Mad	$S\frac{1}{4}\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	Sobra el silencio. Igual a Eli.
83	1	Tbn (1° y 2°)	$\frac{1}{4}$	$S\frac{1}{4}$	Indica repetición del c.82 donde la resolución del c. previo es necesaria. En c.83 igual a cc.84-87.
87	1	Eli, Mad y Rey	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Faltaron corchetes. Igual a c.84.
89-97		C (hombres)	En el mns. en estos cc. la línea del coro indica saltos de 8ª propios de otro instrumento. De cc.89-96 se deja la línea en la 8ª inferior y se ajusta el r. al que tiene la línea del C (mujeres). En el c.97 la línea se queda en la 8ª superior para privilegiar la conducción melódica de cc. siguientes.		
95	2	C (mujeres)	Fa#	Fa natural	Sobra alteración. Igual a Cl y Vl2.
99		C (hombres)	La ₃	La ₄	8ª superior para mantener la conducción melódica de cc. siguientes.

101-103		Cor	Esos cc. están escritos en la línea de Tr y con la transposición de Tr en La. No obstante, en esta edición se escriben en la línea del Cor sin transposición porque este instrumento ha tenido ese motivo rítmico desde c.88.		
101-103	1	Cb	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Igual a cc. 82-100.
105	1	Fg	--	solo	
109	1	Tr	--	solo	
112	3	Rey	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}S\frac{1}{8}$	Falta medio tiempo.
113	1-2	Cl	Sol ₅ -Sol ₆	Sol ₅	Tiene la indicación: "Col V ^o 1 ^o 8 ^a baja"
113	1	Cl y Fg	--	unis.	
114	1 2 3 4	Eli	texto: con- ten- to -	texto: con- ten- to	Se reacomoda el texto.
120	3	Eli	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$.	Se unen valores pues el texto se ajustó a una sola sílaba.
120	2 3 4	Eli y Rey	texto: me ha- rán	texto: me ha- rán	Se reacomoda el texto.
123	4	Mad y Vill	Fa	Sol	Igual a Tr, Rey y C.
125	2	Mad	Sol	Fa	Nota extraña a la a. Igual a Vill.
126	3	Rey y C (mujeres)	La	Lab	Falta alteración. Igual a VI1.
127	2	Mad y Vill	La	Lab	Falta alteración. Igual a cc.126 y 128.
127-128		Vill	escrito en clave de Sol, igual a Mad	escrito en clave de Fa	Las notas en clave de Sol no corresponden a la a.
128	3	Rey y C (mujeres)	La	Lab	Falta alteración. Igual a VI1.
129	3	Fg	--	solo	
129	4	Eli	Sol Fa#	Sol Fa becuadro	Falta alteración, a. de Do mayor.

129-130	4 1-2 3-4	Eli	texto: to con- ten	texto: to con- ten- -	Se reacomoda el texto.
129	4	VI1	sin calderón	se agrega calderón	Igual a Eli.
130	4	Eli	Re Do# Si La	Re Do becuadro Si La	Falta alteración, a. de Do mayor.
130	2	VI1	sin calderón	se agrega calderón	Igual a Eli.
132	3	Eli	La Sol Sol Fa# Mi	La Sol Sol Fa becuadro Mi	Falta alteración, a. de Re menor.
132	3 4	Eli	texto: bra- zos	texto: bra- zos	Se reacomoda el texto.
133	2 3 4	Eli	texto: los e- ter- -	texto: los e- ter-	Se reacomoda el texto.
135	3-4	Mad, Rey, Vill y C	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	Se separa el valor para acomodar dos sílabas del texto.
137	1	Fg	--	unis.	
137	2	Eli	texto se	texto que dicha	En el ornamento se repite el texto del c.135.
138	4	Cl y Tr	--	unis.	
143	1-4	C (mujeres)	En este c. las notas están encimadas. Se transcriben las más resaltadas, que además coinciden con la a.		
147	1	Tr	Sol	Solb	Falta alteración. Igua a C. Igual a Rey y C (mujeres) c.152.
147	2	Tbn	Mi	Mib	Falta alteración. Igua a C. Igual a Rey y C (mujeres) c.152.
148	3	Mad, Rey, Vill y C	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$. $\frac{1}{16}$	Se separa valor repitiendo el ritmo anterior para acomodar dos sílabas.
151-152	3 4 1	Eli	texto: q di-	texto: que di- cho-	Se reacomoda el texto.

	2 3 4		cho- sa me ha-	sa me ha-	
151-152	3 4 1 2 3 4	Mad, Rey y Vill	texto: q di- cho- sa la ha-	texto: que di- cho- sa la ha-	Se reacomoda el texto.
152	1	Tr	Sol	Solb	Falta alteración. Igual a Rey y C (mujeres).
152	2	Tbn	Mi	Mib	Falta alteración. Igual a Rey y C (mujeres).
152	1-4	C (mujeres) 1ª voz	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	Se cambia el r. para acomodar el texto. Igual a C (mujeres) 2ª voz.
153	4	Fg y Vc	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ S $\frac{1}{16}$ (tresillo)	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ (tresillo)	Se elimina el silencio. Igual a Flt, Fl, Cl, Tr, Eli y VI1.
153	1-2	C (mujeres)	$\frac{1}{4}$. $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	Se cambia el r. para acomodar el texto. Igual a C (hombres).
153	2	C (mujeres)	Mi becuadro	Mib	Igual a Rey, VI1, VI2, Vc.
153	4	Fg y Vc	Si Mib Re	Si Re Sol	Notas que chocan con la m. de Flt, Fl, Cl, Tr, Eli y VI2.
162-163	1	Flt, Fl, Cl, Fg, Cor, Tr y Tbn	sin ligadura	con ligadura	Igual a cc.156-157.
162	1	C (mujeres)	Fa	Fa#	Falta alteración. Igual a Vla y c.163.
175	2	Vill y C (hombres)	$\frac{1}{8}$ S $\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	Igual a Eli, Mad, Rey y C (mujeres).
199	1	VI1, VI2 y Vla	<i>p</i>	--	En estos instrumentos no se repite el matiz que ya

					está indicado desde el c.198.
210	1	Vla	Si	Do	El Si no pertenece a la a.
213-214		Eli, Mad, Rey, Vill y C	texto: ce- les	texto: ¡sí!	Se agrega un texto para la 1ª casilla, porque el texto escrito no concuerda con c.199, lugar a donde hay que repetir. El texto escrito queda para la 2ª casilla.
214-215		tutti	1ª y 2ª casillas	se eliminan casillas	No son necesarias las casillas, con la repetición basta.

Conclusiones

Con base en esta investigación y en el estudio de la partitura es posible afirmar que *Reynaldo y Elina* es una ópera que se ajusta perfectamente al estilo italiano belcantista de principios del siglo XIX. Con su ópera Manuel Covarrubias siguió los pasos de los “maestros acreditados de la escuela italiana” sumándose a la ola nacional que buscaba emular e implantar en México “las costumbres de los pueblos ilustrados” de Europa.

Al hacerlo, intrínsecamente Covarrubias también adoptó las características del arte europeo ya descritas por Arnold Hauser. El libreto de *Reynaldo* contiene en su esencia el individualismo, emocionalismo, rigorismo moral y amor a la naturaleza del arte burgués. El argumento atrapa, conmueve y agrada al espectador porque éste puede verse reflejado de una u otra manera en los personajes y en la trama de la historia: el arrojo y la valentía de Reynaldo que desafía y logra vencer a la naturaleza, al enemigo y a las costumbres; la decisión y la fortaleza de Elina al retar con el amor y la razón a las leyes y a las prácticas añejas de su pueblo, todo ello sin perder un ápice de su dulzura y femineidad; la dureza, la intransigencia y la elocuente capacidad de manipulación de Villuma al intentar mantener la cohesión y paz social de su pueblo; la inocencia y sumisión de Cora y Meloe para cumplir alienadamente su deber, lo que no les impide tener remordimientos y compasión por la suerte de su hermana; y la madre de Elina pura y virtuosa.

Pero, así como en el libreto de *Reynaldo* es evidente la paleta de pasiones humanas, desde mi perspectiva, también puede distinguirse en él la carga ideológica con la que fue creado. En la composición de esta ópera confluyen varios elementos que pueden calificarse como del bando liberal. Formulo mis argumentos.

Como ya fue expuesto, Gabino F. Bustamante fue un político abiertamente liberal que desarrolló el libreto a partir de la publicación española de la imprenta de Mariano de Cabrerizo y Bascuas. A su vez, este personaje, editor en Valencia, era un autodenominado defensor de la Constitución de Cádiz de 1812, y formó parte de la revolución de 1820 contra los absolutistas. Tras el Trienio Liberal en España (1820-1823) fue encarcelado durante dos años, acusado de ser cabeza de los revolucionarios de Valencia, de pervertir con sus libros prohibidos a la juventud y causar mucho daño a la religión. Vale la pena mencionar que tanto la edición de 1820 como la de 1836 de *Reynaldo*

y *Elina* junto a *El marido mimado* ocurrieron durante gobiernos liberales en España; la primera durante el Trienio Liberal, la segunda a la muerte de Fernando VII.¹

Si vamos más atrás, también encontramos características de filiación liberal tanto en Pigault-Lebrun como en Jean-Nicolas Bouilly. El autor de *Théodore, ou Les Péruviens* fue una de las vías por las que el pensamiento de Voltaire se difundió a la gente común del pueblo francés durante la primera mitad del siglo XIX.² Por su parte, el autor de *Excès de Prévenances* fue un liberal muy cercano al Conde de Mirabeau.³ Es ampliamente conocido el papel que tanto Voltaire como Mirabeau tuvieron en la Revolución Francesa.

Si desde esta perspectiva liberal ahora nos adentramos un poco en la historia de *Reynaldo*, podemos apreciar que esta obra también puede contarse entre las óperas decimonónicas que versan sobre la disputa entre la tiranía y la libertad que se resuelve a partir de la intervención de un líder inspirado. No sólo la trama, cada uno de los personajes de la ópera puede considerarse un prototipo semiótico reconocible por la gente del pueblo. Los protagonistas, Reynaldo y Elina encarnan la rebelión progresista, merced a su valentía, su inteligencia y sobre todo su amor, contra el conservadurismo de las costumbres religiosas y las leyes civiles del pueblo inca y sus salvaguardas Anaís y Villuma; bajo su liderazgo el pueblo obtiene también la victoria sobre el extranjero invasor. Cora y Meloe son sacerdotisas incas, jóvenes e inocentes destinadas a cumplir acriticamente sus votos y los deberes que les han sido impuestos, hasta que líderes visionarios les muestran un camino nuevo. La madre -acorde con el ícono emblemático que ostenta en la cultura mexicana- es una mujer inocente y virtuosa que será librada de un castigo injusto por aclamación popular. Para finalizar, el caso de Madama Berval es peculiar por su inserción en la obra a manera de *pasticcio*. En la trama de la ópera no tiene un papel dramático claro, no obstante, el personaje podría estar cargado de la esencia feminista, visionaria y progresista que posee la madre de Elena Merval en *El marido mimado*.

¹ Mariano de Cabrerizo y Bascuas. *Memorias de las vicisitudes políticas de D. Mariano Cabrerizo y Bascuas*. 2ª ed. Valencia: Imprenta de los señores Ferrer y Aisa, antes de Cabrerizo, 1862, pp. XV, 59, 140.

² Priscilla Bastien. "La diffusion des idées voltairiennes au XIXe siècle: Pigault-Lebrun." Tesis de maestría. Université McGill, Département de langue et littérature françaises. Montréal, Canadá. Julio 1997, p.4.

³ Pierre Larousse. "Jean Nicolas Bouilly." *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Acceso 20 nov 2016. <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/notices/bouilly-n.html>.

En el libreto tampoco es desdeñable dirigir la atención hacia el hecho de que la trama se desarrolla en medio de un remanente del pueblo inca. Si bien es cierto que tanto en la novela como en la ópera se incluyen algunos rasgos de la cultura inca histórica, en realidad se trata de un relato ficticio. Ello es irrelevante, lo es que es preciso atender es la alusión explícita a un pueblo amerindio oprimido por los españoles, que ha de ser libertado por otro europeo en alianza con una india nativa. En este mismo sentido podría considerarse la mención de Bartolomé De Las Casas, fraile protector de los indios en México, y del Grande Capana, valiente héroe ficticio indio fundador de su nación;⁴ a ambos el coro de incas rinde honra y aclamación en los números 3 al 5 del acto primero. Héroes libertadores de indios sigue siendo el discurso.

En resumen, desde una postura ideológica liberal, *Reynaldo y Elina* podría contener un mensaje codificado e inductivo a transmitir en medio del gobierno conservador de Valentín Gómez Farías. Específicamente éste podría ser: Reynaldo y Elina, un europeo -que en la novela sabemos es francés- y una mujer nativa, india, se alzan como héroes al liberar a su nación no sólo de la opresión española, sino también del yugo del gobierno centralista y de la religión católica.

El considerar esta perspectiva ideológica liberal quizá explique el por qué las publicaciones españolas de 1820 y 1836 incluyen las obras de Pigault-Lebrun y de Bouilly en el mismo ejemplar. Cabe aquí insertar las palabras de la edición de Cabrerizo, donde se explicita que el propósito de dicha traducción de *Reynaldo* es “unir diestramente la utilidad con el deleite”.⁵ Posiblemente también sea la razón por la que Covarrubias y Bustamante eligieron dicha edición para desarrollar su argumento, y dé asimismo una pista que ayude a revelar el por qué los autores incluyeron un personaje de la segunda novela en su libreto basado en la primera sin la menor razón dramática aparente. Ciertamente otra lectura posible, es que quizá simplemente fue un aria insertada al estilo de las *arie di baule* para complacer a alguna de las *prime donne* de la compañía Galli, María Albini o Adela Cesari, que hacia finales de 1837 aún estaban en México.

Por otro lado, es preciso reflexionar también sobre el hecho de que no haya referencias al estreno de esta obra. En efecto ¿no se estrenó?, o ¿se habrá presentado únicamente en el ámbito privado,

⁴ En la ópera sólo se le menciona de nombre, en la novela se narra su historia completa. [*Reynaldo y Elina...*, 1820, pp.66-81.]

⁵ “La traductora.” En *Reynaldo y Elina...*, *Op. cit.* 1820, página onceava, sin numeración.

quizás en la Academia Caballero o la Sociedad Filarmónica de Gómez? ¿Cómo es que el autor del artículo del *Panorama de las señoritas* de 1842 “oyó el ensayo de Don Manuel”? Probablemente Covarrubias consideró a la compañía Galli para representar su ópera, plan que no pudo llevarse a cabo porque tal compañía se disolvió hacia principios de 1838. Una hipótesis más, que no clausura las anteriores, es que no se estrenó debido a los conflictos políticos del momento: por un lado, la gran zozobra creada a raíz de la promulgación de Las Siete Leyes centralistas, por otro la Guerra de los pasteles contra Francia durante todo el año de 1838. Adicionalmente, teniendo al invasor francés en casa, no era para nada viable presentar una ópera donde el héroe europeo fuera de ese mismo país, por más que ayudara a libertar al pueblo del yugo español, cuando además, España acababa de reconocer la independencia de México en diciembre de 1836. Y si se trataba, con esta ópera, de adoctrinar al pueblo en contra del yugo de la Iglesia y el gobierno centralista, el bando promulgado por Santa Anna en el que se castigaba con cárcel a todas las manifestaciones que se considerara sediciosas, anárquicas o que insultaran a la autoridad, simplemente pudo haber evitado que Covarrubias, Bustamante, Caballero, Gómez o empresario alguno, arriesgara su suerte intentando presentar la obra en público.

A todo lo anterior se puede agregar una razón más por la que quizás la obra no se estrenó. La experiencia vivida con el Taller de Ópera de la Facultad de Música-UNAM en el montaje de esta ópera muestra la enorme complejidad de reunir y articular todos los elementos necesarios para su puesta en escena: selección y estudio con solistas, conformación y trabajo con el coro y la orquesta, elaboración de partituras, diseño y elaboración de escenografía, vestuario y maquillaje, búsqueda de espacios para estudio y teatro para funciones, obtención de financiamiento económico, etc. Si con la participación de alumnos, profesores, administrativos y trabajadores de nuestra Universidad Nacional, y la disponibilidad de su infraestructura y sus recursos, amén de todas las herramientas tecnológicas disponibles hoy en día, el trabajo ha sido vasto, arduo y prolongado, en las condiciones ya narradas que imperaban en 1838 la empresa se antojaba imposible.

Por otro lado, ¿qué hay del propio Manuel Covarrubias? Aún tenemos muchas preguntas sin poder contestar en torno a él. ¿Por qué se autodenomina y con frecuencia se le menciona como “aficionado”? ¿Un aficionado es capaz de componer cuatro óperas? ¿Por qué se mantuvo “en lo privado” del medio musical? ¿Tuvo alguna relación con Joaquín Beristáin y Agustín Caballero?; Bustamante la tuvo. ¿O con la Gran Sociedad Filarmónica y su conservatorio?; Gabriel Pareyón, sin

mayores referencias, afirma que fue miembro fundador de esta última.⁶ ¿Pertenebió o tuvo algún vínculo con la Academia de Letrán?; Fernando Calderón, el autor de *Reinaldo y Elina* -la obra de teatro- sí formó parte de ella, y Guillermo Prieto y otros miembros de la Academia conocieron la obra.⁷ La comedia de Calderón ¿habrá sido escrita también sobre la edición de Cabrerizo? ¿Habrá sido en ese lugar donde Covarrubias o Bustamante entraron en contacto con la traducción de la obra francesa? Por otro lado, ¿tiene Manuel algún parentesco con la familia de los destacados violinistas contemporáneos, Fernando y Vicente Covarrubias, y José Loredo Covarrubias, miembros de las orquestas del Coliseo de México y la Colegiata de Guadalupe?⁸ ¿O tuvo relación con el mismo Filippo Galli? Cualquiera de estos vínculos podría explicar algo de su formación musical y hasta poner en entredicho su condición de aficionado. Bustamante se refería a él como un compositor que se esforzó por crear una escuela de ópera mexicana. Lo que conocemos hasta el momento de su producción musical así parecería avalarlo. ¿Cuánto del florecimiento de la ópera en el México de la segunda mitad del siglo XIX fue gracias a su labor? Finalmente, ¿serán el Covarrubias músico y el Covarrubias archivero el mismo personaje?; la información que tenemos al momento aún es insuficiente para concluir en una u otra dirección.

En cuanto a *Reinaldo y Elina*, musicalmente es una pieza con buena factura y belleza, vocalmente es una obra demandante. El estudio de la partitura evidencia un compositor con un buen oficio en el quehacer operístico y con vena para la composición de melodías, que estuvo bien familiarizado con el estilo italiano belcantista. Consecuente con la usanza de la época, la *scena* es la unidad dramática que se emplea. En ésta pueden distinguirse básicamente los tres patrones habituales: *Introduzione e cavatina*, *Scena e duetto* y *Finale*.⁹ Destaca también el hecho de que Covarrubias eligió, igualmente muy acorde a la ópera italiana de su tiempo, un *travestito* como personaje protagonista: el papel de Reynaldo fue asignado para una mezzosoprano. Las citas no están ausentes en su práctica. El tema del coro del número 3 del acto primero (compases 76 al final) será empleado en *La lágrima de piedad*, canción fechada en 1845. Y el tema orquestal que acompaña a Elina y

⁶ Gabriel Pareyón. "Covarrubias, Manuel." *Diccionario enciclopédico de música en México*. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007, tomo 1, pp. 292-293.

⁷ Guillermo Prieto. *Op. cit.*, pp.120-121.

⁸ Gabriel Pareyón. *Op. cit.*, p. 292.

⁹ Julian Budden. "Part Three. Romantic Opera. XIII Italy." En Stanley Sadie (ed.) *History of Opera*. Nueva York y Londres: Norton, 1990, pp.169-170.

Villuma en el dúo final del acto primero (número 7, compases 98 a 137), volverá a ser utilizado por Covarrubias en la obertura de *La Palmira*, obra presentada en 1844.¹⁰

En los párrafos anteriores he planteado varias preguntas que en el transcurso de esta investigación han aparecido y que, con la información disponible hasta el momento, aún no pueden responderse. Según James Grier el contexto histórico repercute en la factura y el significado de toda obra, ya que ésta no es sino un componente más de la sociedad en la que fue creada.¹¹ Así, la presente investigación no puede concluir aquí, porque dejaría incompleta la comprensión del significado de nuestra ópera en estudio. Deberá seguir su curso, en una etapa ulterior a este trabajo, hasta completar el rompecabezas del entramado social en el que fue compuesta *Reynaldo y Elina, o La sacerdotisa peruana*. Con esa visión más amplia y más profunda, entonces habrá que re-visitarse el manuscrito y evaluar posibles ajustes a la edición crítica, y por supuesto, a su interpretación y recreación viva y sonora.

No obstante, es menester desde ahora emprender su puesta en escena sin la que este trabajo sería inútil y quedaría igualmente incompleto. Esta praxis, desde ahora, está siendo una contraparte complementaria a la preparación de la edición crítica y a los primeros pasos de esta investigación. *Reynaldo y Elina* es la ópera mexicana más antigua que conservamos. Pertenece a los inicios que en buena medida aún desconocemos de ese siglo operístico italiano en la historia de la música de México. Las posibilidades que nos ofrece Manuel Covarrubias se avizoran apetecibles.

¹⁰ Ver introducción p.12.

¹¹ James Grier. *La edición...*, p.23.

Bibliografía

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3a ed. Nueva York y Londres: Norton, 2002.
- Almazán Orihuela, Joel. "La ópera Reynaldo y Elina." *Heterofonía*. No. 114-115, ene-dic 1996, pp.127-130.
- Avilés Fabila, René. "Vieja grandeza mexicana." *René Avilés Fabila. Escritor*. 2002. Acceso 19 ene 2007. <www.reneavilesfabila.com.mx/grandeza.htm>.
- Balthazar, Scott L. y Julian Budden. "Paer, Ferdinando." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acceso 10 ene. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20691>>.
- Bastien, Priscilla. "La diffusion des idées voltairiennes au XIXe siècle: Pigault-Lebrun." Tesis de maestría. Université McGill, Département de langue et littérature françaises. Montréal, Canadá. Julio 1997. Acceso 5 dic 16. <http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1480950697343~40>.
- Bergeron, Louis, et al. *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*. Historia Universal Siglo XXI, vol 26. México: Siglo XXI, 1976.
- Bouilly, Jean-Nicolas. *Excès de Prévenances*. En *Les Jeunes Femmes*. (1817.) Vol. 2. Viena: Schrämbl, 1821, pp.219-247. Acceso 7 sep 2016. <https://books.google.com.mx/books?id=S9pPAAAAcAAJ&lpg=PA246&ots=Au4JewU_zq&dq=bouilly%20merval&hl=es&pg=PA246#v=onepage&q=bouilly%20merval&f=false>.
- Brumana, Biancamaria. "Morlacchi, Francesco." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019145>>.
- Bruun, Geoffrey. *La Europa del siglo XIX (1815-1914)*. Breviarios 172. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Brzoska, Matthias. "Meyerbeer [Beer], Giacomo." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018554>>.
- Budden, Julian et al. "Coccia, Carlo." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006016>>.
- Budden, Julian. "Part Three. Romantic Opera. XIII Italy." En Stanley Sadie (ed.) *History of Opera*. The Norton/Grove Handbooks in Music. Nueva York y Londres: Norton, 1990, pp.167-180.
- _____. "Rossi, Lauro." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023891>>.
- Cabrerizo y Bascuas, Mariano de. *Memorias de las vicisitudes políticas de D. Mariano Cabrerizo y Bascuas*. 2ª ed. Valencia: Imprenta de los señores Ferrer y Aisa, antes de Cabrerizo, 1862. [Ahora en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Acceso 27 dic 2016. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/memorias-de-las-vicisitudes-politicas-de-d-mariano-cabrerizo-y-bascuas--0/>>.]
- Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Felipe Teixidor (trad.) Sepan Cuantos. 74. 13ª ed. México: Porrúa, 2003.
- Caldwell, John. *Editing Early Music*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.

- Campos, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México, Secretaría de Educación Pública, 1930.
- Carmona, Gloria. *I. Historia. 3. Periodo de la independencia a la revolución (1810 a 1910)*. En Julio Estrada (ed.) *La música de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1984.
- Castarède, Marie-France. *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Julià de Jòdar (trad.) Barcelona: Paidós, 2003.
- Del Pozzo, María Laura. "Semblanza de Juan Pedro Esnaola y su tiempo (I)." *Sinfonía virtual.com. Revista de música clásica y reflexión musical*. Acceso 6 abr 2012.
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/semblanza_juan_pedro_esnaola_tiempo.php>.
- Delgado, Eugenio y Áurea Maya. *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Cevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua*. México: INBA-CENIDIM, 2002.
- Escorza, Juan José. "Bustamante Arce, Gabino Feliciano." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.) Tomo 2. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 809-810.
- FamilySearch. Base de datos con imágenes. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Cobarrubias, 1879." 28 julio 2015. Acceso 8 sep 2016.
<<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:ND3D-QXM>>.
- _____. Base de datos con imágenes. "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Covarrubias and Ma. Concepcion Yturriaga, 1855." 28 jul 2015. Acceso 8 sep 2016. <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHLS-FYW>>.
- Forbes, Elizabeth. "Galli, Filippo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acceso 29 ene 2017.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10551>>.
- Galí Boadella, Montserrat. "La introducción del romanticismo en México." *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea. Actas del coloquio de la Asociación Carl Justi y del Instituto Cervantes de Bremen. Bremen del 6 al 9 de abril de 2000*. Hega von Kügelgen (ed). Ars Iberica et Americana. 7. Frankfurt, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002. Nota 3, pp. 403-436.
- Gossett, Philip. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acceso 10 ene. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23901>>.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia método y práctica*. 1996. Andrea Giráldez (trad.) Madrid: Akal, 2008.
- _____. *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 5a ed. Nueva York y Londres: Norton, 1996.
- Guerola, Alma Delia. "Canciones de salón en Veracruz en el siglo XIX." *Heterofonía*. No.126, ene-jun 2002, pp.131-133.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. 1962. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes (trads.) México: De Bolsillo, 2007.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Departamento editorial de la dirección general de las Bellas Artes, 1917, pp. 43-44. [Reimpresión facsimilar, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1992.]
- Holland, James y Janet K. Page. "Percussion." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 21 dic. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21291>>.
- Johnson, Jennifer E., y Gordana Lazarevich. "Cimarosa, Domenico." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018.

- <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005785>>.
- Langwill, Lyndesay G. "Octavin." *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie (ed.) Londres: Macmillan Press, 1984. Tomo 2, p.810.
- Larousse, Pierre. "Jean Nicolas Bouilly." *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Acceso 20 nov 2016. <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/notices/bouilly-n.html>.
- López, Chantal y Omar Cortés (Recopilación, notas, captura y diseño.) "México declara la moratoria." *Biblioteca Virtual Antorcha*. Acceso 19 ene 2007.
<http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/moratoria/capitulo_1.html>, y
<http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/moratoria/capitulo_2.html>.
- Macnutt, Richard. "Libretto (i)." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 27 dic 2017.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016579>>.
- Maguire, Simon y Friedrich Lippmann. "Bellini, Vincenzo." *Grove Music Online*. 2002. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900513>>.
- Maya, Áurea. "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX." En *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.81-111.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia Hasta la Actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.
- Miranda, Ricardo. "El espejo idealizado: Un siglo de ópera en México (1810-1910)." En *La ópera en España e Hispanoamérica*. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.) Actas del congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid 29 XI – 3 XII 1999." Madrid: ICCMU, 1999, pp.143-185.
- _____. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX." En *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.15-80.
- Montagu, Jeremy *et al.* "Flute." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>>.
- Monterde, Francisco. "Prólogo." En Fernando Calderón. *Dramas y poesías*. México: Porrúa, 1986.
- Olavarria y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. (1895) México: Porrúa, 1961.
- Orta Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la Música en México*. México: Manuel Porrúa, 1970.
- Palti, Elías José. "La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República restaurada (México, 1867-1976)." *Historia Mexicana*. Vol. LII., No.4, 2003, p.695. Acceso 19 ene 2007. <http://revistas.colmex.mx/revistas/13/art_13_1107_8310.pdf>.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995.
- _____. *Diccionario enciclopédico de música en México*. 2 tomos. Zapopan, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007.
- Pigault-Lebrun (Charles-Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoi). *Théodore, ou Les Peruviens*. En *Les cent vingt jours ou les quatre nouvelles*. Vol.1. París: Barba, 1800. Acceso 7 sep 2016.
<<https://books.google.com.mx/books?id=EUg6AAAAcAAJ&lpg=PA200&ots=w8FsfDpsow&>

- dq=Th%C3%A9odore%2C%20ou%20Les%20P%C3%A9ruviens&hl=es&pg=PA178#v=onepage&q=Th%C3%A9odore,%20ou%20Les%20P%C3%A9ruviens&f=false>.
- "Piston." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. Michael Kennedy (ed.) *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7958>>.
- Piston, Walter. *Orquestación*. Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia Perris (trads.) Madrid: Real Musical, 1978.
- Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. Sepan cuantos 481. México: Porrúa, 2004.
- Reyes de la Maza, Luis. *Cien años del teatro en México*. Sepsetentas 61. México: SEP, 1972.
- _____. *El teatro en México durante la Independencia. (1810-1839)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 1969.
- Reynaldo y Elina, ó *La sacerdotisa peruana. Novela histórica traducida del francés por Doña Antonja Tovar y Salcedo*. Valencia: Imprenta de Estévan, 1820. Acceso 7 sep 2016.
<https://books.google.com.mx/books?id=b_jzAgSyd5EC&lpg=PP11&ots=CgvUqYFqaN&dq=Sacerdotisa%20Peruana&hl=es&pg=PP11#v=onepage&q=Sacerdotisa%20Peruana&f=false>.
- Reinaldo y Elina, ó *La sacerdotisa peruana*. Antonia Tovar y Salcedo (trad.) Valencia: Imprenta de Cabrerizo, 1836. Acceso 7 sep 2016.
<https://books.google.com.mx/books?id=CnGi9a7yn3IC&lpg=PA253&ots=j_oibcgUD2&dq=Sacerdotisa%20Peruana&hl=es&pg=PA253#v=onepage&q=Sacerdotisa%20Peruana&f=false>.
- Riva Palacio, Vicente (ed.) *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artísticos, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. (1884.) 17ª ed. Tomo VII. *México independiente*. México, D.F.: Editorial Cumbre, s.d.
- Robinson, Michael F. "Paisiello, Giovanni." *Grove Music Online*. 2002. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000006978>>.
- Romero, Jesús C. "Bustamante, Gabino F." *Carnet Musical*. Año VII, Vol. VII, No. 4, abril 1951, pp. 127-128.
- _____. *La ópera en Yucatán*. México: Ediciones "Guión de América", 1947.
- Rose, Michael et al. "Pacini, Giovanni." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020662>>.
- Smart, Mary Ann y Julian Budden. "Donizetti, (Domenico) Gaetano." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051832>>.
- Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Ernesto Junquera (trad.) México: Fondo de Cultura Económica – Ediciones Siruela, 2013.
- Sosa, Octavio. *Diccionario de la ópera mexicana*. Colección Ríos y Raíces. México: INBA-Conaculta, 2005.
- Sosa, Octavio y Mónica Escobedo. *Dos siglos de ópera en México*. Vol. 1. México: SEP, 1988.
- Staples, Anne. "Una sociedad superior para una nueva nación." *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed). Tomo IV. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp.307-332.

- Stevenson, Robert. "Covarrubias, Manuel." *Grove Music Online*. 2002. Oxford University Press. Acceso 15 abr 2018, <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901140>>.
- Portelli, Hugues. *Gramsci y el bloque histórico*. María Braun (trad.) 2ª ed. México: Siglo XXI, 1975.
- Vázquez, Josefina Zoraida. "Los primeros tropiezos." *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000, pp.525-582.
- Velazco, Jorge. "Covarrubias, Manuel" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.) Tomo 4. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 156.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (1904-5) Luis Legaz Lacambra (trad.) 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Widor, Charles-Marie. *Técnica de la orquesta moderna. Continuación al tratado de instrumentación y orquestación de H. Berlioz*. Felipe Pedrell (trad.) París: Henry Lemoine, 1913.
- Williams, Peter y Barbara Owen. "Organ stop." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acceso 24 ene 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20446>>.
- Wittmann, Michael. "Mercadante, (Giuseppe) Saverio." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acceso 4 ene 2018. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018426>>.
- Zapiola, José. "VI. Ópera y Teatro." *Recuerdos de treinta años: 1810-1840*. Santiago: Imprenta de El Independiente, 1872-1874. [Versión digital, Universidad de Chile. *Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de la Historia de Chile*. Acceso 6 abr 2012. <http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_article/0,1389,SCID%253D11099%2526ISID%253D405%2526PRT%253D11093%2526JNID%253D12,00.html>.]

Publicaciones periódicas decimonónicas¹

- Almanaque de las oficinas y guía de forasteros para el año de 1871*. México, Imprenta del Gobierno, 1871.
- Almanaque estadístico de las oficinas y guía de forasteros para el año de 1873*. México, Imprenta del Gobierno, 1873.
- Boletín Republicano*
- "El Monitor Republicano." *Boletín Republicano*, 2 jul 1867, p.3.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana*
- "Mexico 2 de Abril de 1836." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 2 abril 1836, p. 384.
- "Remitido." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 2 abril 1836, pp. 383-384.
- "Mi Beneficio." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 19 feb 1838, p. 4.
- "Departamento de Veracruz. Febrero 7 de 1838." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 28 feb 1838, p. 2.
- "Gran Teatro de Santa Anna." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 10 feb 1844, p.4.

¹ Para su mejor localización las referencias se enlistan alfabéticamente por nombre de la publicación y están ordenadas según la fecha en la que fueron publicadas.

"Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión de 9 de Setiembre de 1845." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 24 sep 1845, p.2.

"Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión extraordinaria de 12 de Setiembre de 1845." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 25 sep 1845, p.3.

El Asilo de Mendigos

"El concierto del 18." *El Asilo de Mendigos*, 1 jul 1881, pp.2.4.

El Condestable de Chester. Melodrama para música para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México. La acción se representa en el Castillo de la Montaña, y sus campos adyacentes el año de 1187. Poesía del sr. Domingo Gilardoni. Música del caballero Juan Pacini. Méjico: Imprenta de Juan Ojeda, 1836. [Hathi Trust Digital Library. Acceso 19 ene. 2012. <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.cu50023780>> / <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.cu50023780;page=root;view=image;size=100;seq=9;num=3>>.]

El Correo de México

"Crónica musical. Gran concierto público de la Sociedad Filarmonica Mexicana." *El Correo de México*, 7 oct 1867, p.2.

"Fisiología." *El Correo de México*, 15 oct 1867, p.2.

El Elector

"Redactores." *El Elector*, 18 abr 1869, p.1.

El Federalista

El Federalista, 24 mar 1871, p.1.

El Fénix de la Libertad

"Teatro." *El Fénix de la Libertad*, 26 ene 1833, p. 4.

"Teatro." *El Fénix de la Libertad*, 30 ene 1833, p. 4.

"Teatro." *El Fénix de la Libertad*, 1 feb 1833, p. 4.

"Teatro." *El Fénix de la Libertad*, 3 feb 1833, p. 4.

"Teatro." *El Fénix de la Libertad*, 5 feb 1833, p. 4.

"Teatro Principal." *El Fénix de la Libertad*, 10 mar 1833, p. 8.

"Teatro Principal." *El Fénix de la Libertad*, 8 ago 1833, p. 4.

El Iris

"Contrastes." *El Iris*, 1 abr 1826, pp.95-96.

"Civilización." *El Iris*, 3 jun 1826, pp.77-80.

El Monitor Republicano

"Gran Teatro de Santa-Anna. Función extraordinaria a beneficio de A. Santacruz y A. Castañeda para la noche del sábado 3 de Enero de 1852." *El Monitor Republicano*, 3 ene 1852, p.4.

"Gran Teatro Nacional. Opera Italiana." *El Monitor Republicano*, 17 nov 1862, p.4.

"Parte Oficial. Secretaría del Congreso de la Unión." *El Monitor Republicano*, 26 abr 1863, p.2.

"Ministerio de Hacienda y Crédito Público. Sección 5ª.- Circular." *El Monitor Republicano*, 9 ago 1867, p.2.

"Honor al verdadero patriotismo." *El Monitor Republicano*, 29 ago 1867, p.3.

"Sociedad Filarmónica Mexicana. Aviso importante." *El Monitor Republicano*, 11 ene 1868, p.4.

El Mosquito Mexicano

"Mexico, Enero 23 de 1835." *El Mosquito Mexicano*, 23 ene 1835, p. 4.

"Comunicados." *El Mosquito Mexicano*, 1 mar 1836, p. 1

"Comunicados." *El Mosquito Mexicano*, 12 ago 1836, pp. 3-4.

"Teatro. Opera." *Suplemento al Numero 37 del Mosquito Mexicano*, 12 ago 1836, pp. 1-2

"Comunicados." *El Mosquito Mexicano*, 30 ago 1836, p. 2.

"Mexico 6 de Setiembre de 1836." *El Mosquito Mexicano*, 6 sep 1836, p. 4.

"Mexico 9 de Setiembre de 1836." *El Mosquito Mexicano*, 9 sep 1836, p.4.

"Mexico 13 de Setiembre de 1836." *El Mosquito Mexicano*, 13 sep 1836, p. 4.

Suplemento al Numero 48 del Mosquito Mexicano, 20 sep 1836, p. 1.

"Comunicados." *El Mosquito Mexicano*, 4 oct 1836, pp. 2-3.

El Municipio Libre

"Año de 1870." *El Municipio Libre*, 11 oct 1883, p.1.

El recreo de las familias

"Teatro Principal." *El recreo de las familias*, 15 nov 1837, p. 79.

"Teatro Principal." *El recreo de las familias*, 15 dic 1837, pp. 158-159.

"Teatro." *El recreo de las familias*, 1 feb 1838, p.280.

"Teatro." *El recreo de las familias*, 15 feb 1838, p.320.

El Siglo Diez y Nueve

"Remitidos. Teatro de Santa-Anna." *El Siglo Diez y Nueve*, 13 feb 1844, p.3.

"Parte literaria. Don Fernando Calderon. I." *El Siglo Diez y Nueve*, 1 abr 1845, p.3.

"Bailes." *El Siglo Diez y Nueve*, 1 ago 1851, p.4.

"Diversiones públicas. Gran Teatro Nacional. Beneficio de María Cañete." *El Siglo Diez y Nueve*, 21 ene 1852, p.4.

"Elecciones." *El Siglo Diez y Nueve*, 30 ene 1861, p.4.

"Publicación de leyes." *El Siglo Diez y Nueve*, 14 jun 1861, p.2.

"Gran Teatro Nacional. Opera Italiana." *El Siglo Diez y Nueve*, 22 nov 1862, p.4.

El Siglo Diez y Nueve, 25 abr 1863, p.3.

"Elecciones." *El Siglo Diez y Nueve*, 16 jun 1871, p.2.

"El Casino Español." *El Siglo Diez y Nueve*, 10 ene 1876, p.3.

"Cronica Parlamentaria. Camara de Diputados. Sesion del dia 26 de Noviembre de 1879." *El Siglo Diez y Nueve*, 27 nov 1879, p.2.

El Sol

"Comunicados." *El Sol*, 30 oct 1830, p. 1947.

"Comunicados." *El Sol*, 16 nov 1830, p. 2013.

"Teatro." *El Sol*, 12 sep 1831, p. 3216.

"Comunicado." *El Sol*, 9 nov 1831, pp. 3381.

"Comunicados." *El Sol*, 11 oct 1831, pp. 3381-3382.

"Comunicado. Teatro." *El Sol*, 30 oct 1831, p. 3407.

"Teatro." *El Sol*, 3 jun 1832, p. 4124.

"Teatro." *El Sol*, 5 jun 1832, p. 4132.

"Teatro." *El Sol*, 9 jun 1832, p. 4145.

"Teatro." *El Sol*, 16 jun 1832, p. 4176.

"Teatro." *El Sol*, 19 jun 1832, p. 4188.
 "Teatro." *El Sol*, 23 jun 1832, p. 4190.
 "Comunicado." *El Sol*, 26 jun 1832, pp. 4215-4216.
 "Teatro." *El Sol*, 30 jun 1832, p. 4232.
 "Teatro." *El Sol*, 3 jul 1832, p. 4234.
 "Teatro." *El Sol*, 5 jul 1832, p. 4252.
 "Teatro." *El Sol*, 7 jul 1832, p. 4260.
 "Teatro." *El Sol*, 17 jul 1832, p. 4300.
 "Teatro." *El Sol*, 20 jul 1832, p. 4312.
 "Teatro." *El Sol*, 24 jul 1832, p. 4328.
 "Teatro." *El Sol*, 27 jul 1832, p. 4337.
 "Teatro." *El Sol*, 29 jul 1832, p. 4348.
 "Teatro." *El Sol*, 30 jul 1832, p. 4351.
 "Teatro." *El Sol*, 31 jul 1832, p. 4356.
 "Teatro." *El Sol*, 3 ago 1832, p. 4368.
 "Teatro." *El Sol*, 10 ago 1832, p. 4396.
 "Comunicados." *El Sol*, 13 ago 1832, p. 4408.
 "Teatro." *El Sol*, 17 ago 1832, p. 4424.
 "Teatro." *El Sol*, 18 ago 1832, p. 4428.
 "Teatro." *El Sol*, 20 ago 1832, p. 4436.
 "Teatro." *El Sol*, 24 ago 1832, p. 4452.
 "Teatro." *El Sol*, 4 sep 1832, p. 4496.
 "Teatro." *El Sol*, 7 sep 1832, p. 4508.
 "Teatro." *El Sol*, 14 sep 1832, p. 4518.
 "Teatro." *El Sol*, 18 sep 1832, p. 4564.
 "Teatro." *El Sol*, 22 sep 1832, p. 4580.
 "Teatro." *El Sol*, 2 oct 1832, p. 4620.
 "Teatro." *El Sol*, 6 oct 1832, p. 4636.
 "Teatro." *El Sol*, 9 oct 1832, p. 4648.
 "Teatro." *El Sol*, 15 dic 1832, p. 5056.

La Antorcha

"Teatro." *La Antorcha*, 12 abr 1833, p. 48.
 "Teatro." *La Antorcha*, 23 abr 1833, p. 92.
 "Teatro." *La Antorcha*, 26 abr 1833, p. 104.
 "Teatro." *La Antorcha*, 28 abr 1833, p. 112.
 "Teatro." *La Antorcha*, 30 abr 1833, p. 120.
 "Teatro." *La Antorcha*, 10 may 1833, p. 160.
 "Teatro." *La Antorcha*, 16 may 1833, p. 184.
 "Teatro." *La Antorcha*, 31 may 1833, p. 244.
 "Teatro." *La Antorcha*, 7 jun 1833, p. 272.
 "Teatro." *La Antorcha*, 8 jun 1833, p. 276.
 "Mexico 18 de Junio." *La Antorcha*, 19 jun 1833, p. 320.

La Armonía [Reimpresión facsimilar, México: Cenidim, 1991.]

"Lista alfabética De los Socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana." *La Armonía*, T.1, año I, No.4, 15 dic 1866, p.32.

- Durán, J.I. *et al.* "Reseña de los trabajos de la Sociedad Filarmonica Mexicana, en el año de 1866." *La Armonía*. Tomo II, Núm.6, 15 ene 1867, p.41.
- Bustamante, Gabino F. "La Zarzuela se vá." *La Armonía*. T.1, Núm.12, 15 abr 1867, p.89.
- _____. "Ópera mexicana." *La Armonía*. T.1, año II, No.10, 15 mar 1867, pp.73-76.

La Iberia

- "El Casino Español." *La Iberia*, 23 ene 1876, p.3.
- "La Sociedad filarmónica." *La Iberia*, 7 abr 1868, p.3.
- "Candidaturas." *La Iberia*, 16 dic 1868, p.3.
- "Elecciones de Ayuntamiento." *La Iberia*, 21 dic 1869, p.3.

La Lima de Vulcano

- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 13 ene 1835, p. 22.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 15 ene 1835, pp. 26-28.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 17 ene 1835, p. 30.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 31 ene 1835, p. 53.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 19 ene 1836, p.133.
- "Mexico: Marzo 17 de 836." *La Lima de Vulcano*, 17 mar 1836, p. 253.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 29 mar 1836, p. 272.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 23 abr 1836, p. 299.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 3 may 1836, pp.313-14.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 19 may 1836, p. 341.
- "Remitidos. Teatro." *La Lima de Vulcano*, 26 may 1836, pp. 353-355.
- "Remitidos. Teatro." *La Lima de Vulcano*, 21 jul 1836, p. 451.
- "Remitidos. Teatro." *La Lima de Vulcano*, 30 jul 1836, p. 465.
- "Remitidos." *La Lima de Vulcano*, 20 ago 1836, pp. 502-503.

La Patria

- "Necrología." *La Patria*, 14 nov 1879, p.3.

La Voz de México

- "Elecciones." *La Voz de México*, 17 jun 1871, p.1.
- "Al vuelo." *La voz de México*, 13 nov 1879, p.3.

Linati, Claudio, Florencio Galli y José María Heredia (eds.) *El Iris. Periódico crítico y literario*. 2 tomos. México: s.n., 1826. [Edición facsimilar: México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas – UNAM, 1986.]

Panorama de señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario. México: Imprenta de Vicente García Torres, 1842.

Registro Oficial

- "Remitido." *Registro Oficial*, 25 sep 1831, p. 98.
- "Teatro." *Registro Oficial*, 10 oct 1831, p. 158.
- "Mexico 12 de Octubre." *Registro Oficial*, 12 oct 1831, p. 168.
- "Mexico 28 de Octubre." *Registro Oficial*, 28 oct 1831, p. 232.
- "Remitido." *Registro Oficial*, 1 nov 1831, p. 247.
- "Mexico 12 de Noviembre." *Registro Oficial*, 12 nov 1831, p. 292.

Registro Oficial, 20 ene 1832, p. 80.
"Mexico 16 de Febrero." *Registro Oficial*, 16 feb 1832, p. 188.
Registro oficial, 22 feb 1832, p. 212.

The Mexican Herald

"National Pantheon to Succeed San Fernando Cemetery As Burial Place of Famous Men." *The Mexican Herald*, 5 abr 1908, p.23.

Partituras

Covarrubias, Manuel. *El vestido azul*. Partitura sin datos de edición. 1850.

_____. *La estrella*. Alma D. Guerola y Arnoldo Vázquez Díaz (eds.) *Heterofonía*. No.126, ene-jun 2002, pp.106-108.

_____. *Misa a 4 voces*. Manuscrito. 1858.

_____. *Overtura en la Ópera La Baronesa de Joux*. Por M. Covarrubias. Partitura sin datos de edición.

_____. *Reynaldo y Elina, ó la Sacerdotiza Peruana*. Opera en 3 Actos Por el aficionado M. Covarrubias. Manuscrito. 1838.

Anexo 1. Óperas representadas en México por la Compañía Galli
Tabla 1. Óperas representadas de septiembre 1831 a agosto 1833¹

autor	Ópera	fechas de repr	fuentes	observaciones ²
Cimarosa, Domenico	<i>Il matrimonio segreto</i> (Viena, 1792) ³	Ene 20, 1832	<i>Registro oficial</i> , 20 ene 1832, p. 80 "México 16 de Febrero." <i>Registro oficial</i> , 16 feb 1832, p. 188	
		Jul 7 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 7 jul 1832, p. 4260	
		Jun 7, 8 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 7 jun 1833, p. 272 "Teatro." <i>La Antorcha</i> , 8 jun 1833, p. 276	
Coccia, Carlo	<i>Clotilde</i> (Venecia, 1815)	Jul 17, 20 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 17 jul 1832, p. 4300 "Teatro." <i>El Sol</i> , 20 jul 1832, p. 4312	
		Ago 17, 19 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 17 agosto 1832, p. 4424 "Teatro." <i>El Sol</i> , 18 agosto 1832, p. 4428	
		Ago 24 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 24 agosto 1832, p. 4452	
		Sep 14 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 14 sep 1832, p. 4518	
		Oct 6 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 6 oct 1832, p. 4636	
Galli, Filippo	<i>La muger salvaje</i> (¿?)	Abr 28, 30 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 28 abr 1833, p. 112 "Teatro." <i>La Antorcha</i> , 30 abr 1833, p. 120	
Mercadante, Saverio	<i>Elisa e Claudio</i> (Milán, 1821)	Sep 7 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 7 sep 1832, p. 4508	
		Oct 2 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 2 oct 1832, p. 4620	
		Abr 23 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 23 abr 1833, p. 92	
Morlacchi, Francesco	<i>Tebaldo e Isolina</i> (Venecia, 1822)	Oct 27, 29 1831	"México 28 de Octubre." <i>Registro Oficial</i> , 28 oct 1831, p. 232	
		Nov 11 1831	"Comunicado. Teatro." <i>El sol</i> , 30 oct 1831, p. 3407	Aparentemente se ejecutó también en días posteriores.
		Jun 22 1832	"Remitido." <i>Registro Oficial</i> , 1 nov 1831, p. 247	
		Jul 24 1832	"México 12 de Noviembre." <i>Registro Oficial</i> , 12 nov 1831, p. 292	

¹ En México, las óperas se conocieron con una amplia variedad de nombres casi siempre en español, por ello, para este trabajo se ha decidido nombrarlas con su título en el idioma original. La presente no es una lista exhaustiva.

² Si no se indica otra cosa, las óperas fueron representadas en el Teatro Principal.

³ Fecha de estreno

		Abr 26 1833	"Teatro." <i>El Sol</i> , 23 jun 1832, p. 4190 "Teatro." <i>El Sol</i> , 24 jul 1832, p. 4328 "Teatro." <i>La Antorcha</i> , 26 abr 1833, p. 104	
Paer, Ferdinando	<i>La Inés</i> ⁴ (París, 1819)	Ene 1832	<i>Registro oficial</i> , 20 ene 1832, p. 80 "México 16 de Febrero." <i>Registro oficial</i> , 16 feb 1832, p. 188	Se dio antes del 20 de enero.
		Jun 5 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 5 jun 1832, p. 4132	
		Jun 25 1832	"Comunicado." <i>El Sol</i> , 26 jun 1832, p. 4216	
		Ago 21 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 20 ago 1832, p. 4436	
		Sep 4 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 4 sep 1832, p. 4496	
		Oct 9 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 9 oct 1832, p. 4648	
Rossini, Gioachino	<i>La Cenerentola</i> (Roma, 1817)	Oct 11 1831	"Mexico 12 de Octubre." <i>Registro Oficial</i> , 12 oct 1831, p. 168	
		Jun 19 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 19 jun 1832, p. 4188	
		Jul 3 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 3 jul 1832, p. 4234	
		Abr 12 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 12 abr 1833, p. 48	
		May 31 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 31 may 1833, p. 244	
Rossini, Gioachino	<i>La gazza ladra</i> (Milán, 1817)	Feb 1 1833	"Teatro." <i>El Fénix</i> , 1 feb 1833, p. 4	
		Feb 5 1833	"Teatro." <i>El Fénix</i> , 5 feb 1833, p. 4	
Rossini, Gioachino	<i>Le comte Ory</i> (París, 1828)	Ago 9 1833	"Teatro Principal." <i>El Fénix</i> , 8 ago 1833, p. 4	
Rossini, Gioachino	<i>L'inganno felice</i> (Venecia, 1812)	Sep 18 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 18 sep 1832, p. 4564 "Teatro." <i>Registro oficial</i> , 10 oct 1831, p. 158	Parece que había habido más representaciones antes
Rossini, Gioachino	<i>Maometto II</i> (Nápoles, 1820)	Jun 2 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 3 jun 1832, p. 4124	
		Jun 16 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 16 jun 1832, p. 4176 "Comunicado." <i>El Sol</i> , 26 jun 1832, p. 4215	Se representó varias veces.

⁴ Guillermo Prieto en sus *Memorias* (*Op. cit.*, p.156) menciona la representación de la ópera *Doña Inés de Castro* por parte de la compañía Galli en estos años. María Laura Del Pozzo ("Semblanza de Juan Pedro Esnaola y su tiempo (I)." *Sinfonía virtual.com. Revista de música clásica y reflexión musical.* Acceso 6 abr 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/semblanza_juan_pedro_esnaola_tiempo.php>) y José Zapiola ("VI. Ópera y Teatro." *Recuerdos de treinta años: 1810-1840.* Santiago: Imprenta de El Independiente, 1872-1874) también dan cuenta de representaciones de *La Inés* compuesta por Ferdinand Paer hacia 1822 y 1830 en Argentina y Chile, respectivamente. Según Del Pozzo, fue una obra llamada *Inés de Finzerry* estrenada en París en 1819. Cabe hacer notar que en el artículo sobre Ferdinando Paer de Balthazar en el *Groves Online* ("Paer, Ferdinando." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Acceso 10 ene. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20691>>) no hay referencia alguna a tal obra.

		Jul 5 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 5 jul 1832, p. 4252	
		Jul 29, 31 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 29 jul 1832, p. 4348	
			"Teatro." <i>El Sol</i> , 30 jul 1832, p. 4351	
			"Teatro." <i>El Sol</i> , 31 jul 1832, p. 4356	
		Dic 15 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 15 dic 1832, p. 5056	
		Ene 30 1833	"Teatro." <i>El Fénix</i> , 30 ene 1833, p. 4	
		Feb 3 1833	"Teatro." <i>El Fénix</i> , 3 feb 1833, p. 4	
		May 16 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 16 may 1833, p. 184	
Rossini, Gioachino	<i>Mosè in Egitto</i> (Nápoles, 1818)	Mar 10 1833	"Teatro Principal." <i>El Fénix</i> , 10 mar 1833, p. 8	
Rossini, Gioachino	<i>Torvaldo e Dorliska</i> (Roma, 1815)	Sep 12 1831	"Teatro." <i>El Sol</i> , 12 sep 1831, p. 3216	Al menos hubo cuatro representaciones en septiembre.
			"Remitido." <i>Registro Oficial</i> , 25 sep 1831, p. 98	
			"Teatro." <i>Registro Oficial</i> , 10 oct 1831, p. 158	
			"Comunicados." <i>El Sol</i> , 11 oct 1831, pp. 3381-3382	
		Nov 8 1831	"Comunicado." <i>El Sol</i> , 9 nov 1831, pp. 3381	
		Ago 10 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 10 agosto 1832, p. 4396	
Rossini, Gioachino	<i>Semiramide</i> (Venecia, 1823)	Feb 17, 20, 22 1832	"México 16 de Febrero." <i>Registro oficial</i> , 16 feb 1832, p. 188	
		Jun 9 1832	<i>Registro oficial</i> , 22 feb 1832, p. 212	
		Jun 30 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 9 jun 1832, p. 4145	
		Jul 27 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 30 jun 1832, p. 4232	
			"Teatro." <i>El Sol</i> , 27 jul 1832, p. 4337	
		Ago 12 1832 (?) ⁵	"Comunicados." <i>El Sol</i> , 13 ago 1832, p. 4408	
			"Teatro." <i>El Sol</i> , 22 sep 1832, p. 4580	
		Sep 22 1832	"Mexico 18 de Junio." <i>La Antorcha</i> , 19 jun 1833, p. 320	
		Jun 18 1833		
Rossini, Gioachino	<i>Tancredi</i> (Venecia, 1813)	Ago 4 1832	"Teatro." <i>El Sol</i> , 3 ago 1832, p. 4368	
		May 10 1833	"Teatro." <i>La Antorcha</i> , 10 may 1833, p. 160	

⁵ La crónica se publica el 13 de agosto, literalmente dice "la noche del 22 del actual", no obstante, la narración hace referencia a eventos que bien podrían referirse al 12 de agosto o al 22 de julio.

¿? Federico II, rey de Prusia⁶ Ene 26 1833 "Teatro." *El Fénix*, 26 ene 1833, p. 4

Tabla 2. Óperas representadas de diciembre 1834 a enero 1835

Autor	Ópera	fechas de repr	Fuentes	observaciones
Bellini, Vincenzo	<i>Il pirata</i> (Milán, 1827)	Ene 30 1835	"Remitidos." <i>La Lima</i> , 31 ene 1835, p. 53	
Pacini, Giovanni	<i>Adelaide e Comingio</i> (Milán, 1817)	Dic 30 1834	"Remitidos." <i>La Lima</i> , 17 ene 1835, p. 30	
Rossini, Gioachino	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (Roma, 1816)	Ene 11, 13 1835	"Remitidos." <i>La Lima</i> , 13 ene 1835, p. 22 "Remitidos." <i>La Lima</i> , 15 ene 1835, pp. 26-28 "Mexico, Enero 23 de 1835." <i>El mosquito</i> , 23 ene 1835, p. 4	

Tabla 3. Óperas representadas en 1836

Autor	Ópera	fechas de repr	Fuentes	observaciones
Bellini, Vincenzo	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Venecia, 1830)	Sep 11, 13 1836	"Mexico 13 de Setiembre de 1836." <i>El mosquito</i> , 13 sep 1836, p. 4 <i>Suplemento...</i> <i>El mosquito</i> , 20 sep 1836, p. 1 "Comunicados." <i>El mosquito</i> , 4 oct 1836, pp. 2-3	La ópera se presentaría desde agosto, pero por una polémica por el reparto la ópera se suspendió hasta septiembre. ⁷
Bellini, Vincenzo	<i>La Sonnambula</i> (Milán 1831)	Mar 1836	"Mexico: Marzo 17 de 836." <i>La Lima</i> , 17 mar 1836, p. 253 "Remitidos." <i>La Lima</i> , 29 mar 1836, p. 272	

⁶ Octavio Sosa (*Dos siglos de ópera en México*, p.23) lo atribuye a Rossini, sin embargo, en el catálogo de las obras de Rossini en el *Groves Online* no hay registro de tal ópera (Philip Gossett. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acceso 10 ene. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23901>>).

⁷"Remitidos. Teatro." *La Lima*, 30 jul 1836, p. 465; "Comunicados." *El mosquito*, 12 ago 1836, pp. 3-4; "Teatro. Opera." *Suplemento al Numero 37 del Mosquito Mexicano*, 12 ago 1836, pp. 1-2; "Remitidos." *La Lima*, 20 ago 1836, pp. 502-503; "Comunicados." *El Mosquito*, 30 ago 1836, p. 2; "Mexico 6 de Setiembre de 1836." *El Mosquito*, 6 sep 1836, p. 4; "Mexico 9 de Setiembre de 1836." *El Mosquito*, 9 sep 1836, p.4.

Bellini, Vincenzo	<i>Norma</i> (Milán, 1831)	Abr 1836	"Remitido." <i>Diario del Gobierno</i> , 2 abril 1836, pp. 383-384	
Donizetti, Gaetano	<i>Anna Bolena</i> (Milán, 1830)	Jul 1836	"Remitidos. Teatro." <i>La Lima</i> , 21 jul 1836, p. 451	
Pacini, Giovanni	<i>El Condestable de Chester</i> ⁸ (¿?)	May 1836	"Remitidos." <i>La Lima</i> , 19 may 1836, p. 341 "Remitidos. Teatro." <i>La Lima</i> , 26 may 1836, pp. 353-355	La referencia aparece
Paisiello, Giovanni	<i>Nina</i> (San Leucio, 1789)	Abr 29 1836	"Remitidos." <i>La Lima</i> , 3 may 1836, pp.313-14	
Rossini, Gioachino	<i>Semiramide</i> (Venecia, 1823)	Feb 1836 Abr 1836	"Comunicados." <i>El mosquito</i> , 1 mar 1836, p.1 "Mexico 2 de Abril de 1836." <i>Diario del Gobierno</i> , 2 abril 1836, p. 384 "Remitidos." <i>La Lima</i> , 23 abr 1836, p. 299	

Tabla 4. Óperas representadas de octubre 1837 a febrero 1838

Autor	Ópera	fechas de repr	fuentes	observaciones
Meyerbeer, Giacomo	<i>Il crociato in Egitto</i> (Venecia, 1824)	Oct 28 1837	"Teatro Principal." <i>El recreo</i> , 15 nov 1837, p. 79	
Rossi, Lauro	<i>La casa desabitata</i> (Milán, 1834)	Dic 1837 Feb 20 1838	"Teatro Principal." <i>El recreo</i> , 15 dic 1837, pp. 158-159 "Mi Beneficio." <i>Diario del Gobierno</i> , 19 feb 1838, p. 4	Beneficio con el que Amalia Passi se despidió de México

⁸ La obra no aparece dentro del catálogo de obras de Pacini en el *Grove Music Online* (Balthazar, Scott L. et al. "Pacini, Giovanni." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acceso 10 ene. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20662>>), no obstante, existe el programa de mano que se utilizó en los teatros en México: *El Condestable de Chester. Melodrama para música para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México*. Poesía del sr. Domingo Gilardoni. Música del caballero Juan Pacini. Mejico: Imprenta de Juan Ojeda, 1836.

Anexo 2.
Libreto - transcripción paleográfica

Reynaldo y Elina, ó la Sacerdotiza Peruana.

Ópera en 3 Actos
Por el aficionado M. Covarrúbias.

Overtura.

Año de 1838. Partitura.

B.

Anexo 2.
Libreto modernizado

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana

Ópera en tres actos
por el aficionado Manuel Covarrubias

Obertura

Año de 1838 Partitura

Reinaldo y Elina
ó la
Sacerdotisa Peruana.

Acto Primero.

Ópera en tres Actos por el aficionado M. Covarrúbias. = Año de 1838.

Yntroducción y Duo

Reinaldo.

Por fin estoy libre
en salvo me miro
ya quieto respiro
que dia tan fatal.

Este obscuro bosque
sin duda es sagrado
pues q no han osado
en pos de mi entrar
pues q no han osado
en pos de mi entrar.

Un instante solo
tomemos asiento
pues yo no me siento
capáz de vagar.

¡Mas cielos! ¿que es lo q. miro
este es el templo del Sol.

Allí una sacerdotiza
mantiene el sacro calor
yo le ruego si me acerco
es es es muger su corazon
dolido de mis penas
tendrá compacion compacion
tendrá tendrá tendrá compacion

de mis penas tendrá tendrá
tendrá compacion

Tendrá compasión

Perdona joven joven hermosa
mi atrevimiento.

Por piedad un momento
concedeme descansar
porq. a fuerza de fatigas
yá siento el alma ecsalar

Elina Levantándose

¡Ah!

¿Estrangero que pretendes?

Como te has introducido?
no sabes q. está prohibido
pisar pisar el templo del Sol?

Huye si morir no quieres

De los Yncas al furor.

De los Yncas

De los Yncas al furor al furor.

Mi sagrado ministerio

Acto primero
1. Introducción y dúo

Reynaldo

Por fin estoy libre,
en salvo me miro,
ya quieto respiro,
qué día tan fatal.

Este oscuro bosque
sin duda es sagrado,
pues que no han osado
en pos de mí entrar,
pues que no han osado
en pos de mí entrar.

Un instante solo
tomemos asiento
pues yo no me siento
capaz de vagar.

¡Mas cielos! ¿Qué es lo que miro?,
éste es el templo del Sol.

Allí una sacerdotisa
mantiene el sacro calor,
yo le ruego si me acerco,
es, es, es mujer. Su corazón
dolido de mis penas
tendrá compasión, compasión,
tendrá, tendrá, tendrá compasión.

De mis penas tendrá, tendrá,
tendrá compasión.

Tendrá compasión.

Perdona joven, joven hermosa
mi atrevimiento.

Por piedad, un momento
concédeme descansar,
porque a fuerza de fatigas
ya siento el alma exhalar.

Elina Levantándose

¡Ah!

¿Extranjero qué pretendes?
¿Cómo te has introducido?
no sabes que está prohibido
pisar, pisar el templo del Sol?

Huye si morir no quieres
de los incas al furor,
de los incas,
de los incas al furor, al furor.

Mi sagrado ministerio

¡Por piedad!	me lo impide
¡por piedad!	acceder no me ès posible
ten de mis penas piedad	huye de aquí no puedo
vagando en asperas sendas	las compañeras
	q me deben relevar
	yà ès tiempo de q se acerquen
¡por piedad!	
por piedad	acceder no me ès posible
por piedad!	huye de aquí no puedo
huyendo del enemigo	las compañeras
apenas llegar consigo	q. me deben relevar
á implorar de ti favor	yà ès tiempo de q se acerquen
	yà ès tiempo de q. se acerquen
¿Y tu quieres tirana	
esponerme aquí	
si logran prenderme	yà ès tiempo de
sea presa de su furor	de q. se acerquen
su furor.	se acerquen.
No, siendo bella y muger	
del infeliz q. te ruega	
compasion debes tener.	
	Mi favor el triste implora
	¿lo dejaré perecer?
Ruido escucho	
	Ya se acercan
Si piedad tu pecho tiene	
	El gran sacerdote viene
	aquí te ocultaré si...

Romanza

Elina.
 ¡Que emoci3n desconocida
 siente el alma este momento!
 yo quebranto ley prohibida prohibida prohibida
 y aun así el remordimiento
 no me agita ni el temor
 al contrario que contento
 tendria al ver à cada instante à cada instante
 De este joven el semblante el semblante
 lleno de vigor lleno de vigor
 si es delito lo que siento
 perdonad Ser protector
 si es delito lo que siento
 perdonad perdonad perdonad Ser protector protector.

Marcha triunfal

letra del Coro
 al grande Capana cantemos
 dulces himnos de honor
 pues el solo librò nuestra historia

Reynaldo

¡Por piedad!

¡Por piedad!

Ten de mis penas piedad,
vagando en ásperas sendas...

¡Por piedad!

¡Por piedad!

¡Por piedad!

...huyendo del enemigo
apenas llegar consigo
a implorar de ti favor.

¿Y tú quieres, tirana,
exponerme aquí?
Si logran prenderme
soy presa de su furor,
su furor.

¡No! Siendo bella y mujer,
del infeliz que te ruega
compasión debes tener.

Ruido escucho.

Si piedad tu pecho tiene...

Elina

me lo impide.

Acceder no me es posible,
¡huye de aquí, no puedo!
Las compañeras
que me deben relevar
ya es tiempo de que se acerquen.

Acceder no me es posible,
¡huye de aquí, no puedo!

Las compañeras
que me deben relevar
ya es tiempo de que se acerquen,
ya es tiempo de que se acerquen,

ya es tiempo de,
de que se acerquen,
se acerquen.

Mi favor el triste implora,
¿lo dejaré perecer?

Ya se acercan.

El gran sacerdote viene,
aquí te ocultaré, ¡sí!

2. Romanza

Elina

¡Qué emoción desconocida
siente el alma este momento!
Yo quebranto ley prohibida, prohibida, prohibida
y aun así el remordimiento
no me agita ni el temor.
Al contrario, qué contento
tendría al ver a cada instante, a cada instante
de este joven el semblante, el semblante
lleno de vigor, lleno, lleno de vigor.
Si es delito lo que siento
perdonad Ser protector.
Si es delito lo que siento
perdonad, perdonad, perdonad Ser protector, protector.

3. Marcha triunfal

Coro

Al Grande Capana cantemos
dulces himnos de honor,
pues él solo libró nuestra historia

del mas negro è infame borron borron

Sacerdotizas solas

Y al virtuoso las Casas q
defender nuestra causa ha querido
Cayambur manifieste no ha sido
ingrata à su grande accion.

Y al virtuoso las Casas q
defender nuestra causa ha querido
Cayambur manifieste no ha sido
ingrata à su grande accion.

Coro

Al Grande Capana cantemos
dulces himnos de honor
pues el solo librò nuestra historia
del mas negro è infame borron
pues el librò nuestra historia
librò nuestra historia
del màs negro borron
pues el librò nuestra historia
librò nuestra historia
del màs negro borron

Recitado y Coro

Villª.

Hoy Peruanos reunidos nos miramos
à tributar justisimos loores
a los manes del hèroe q à su pueblo
logrò esconder de sus perseguidores

Ymitad su conducta y entre tanto
al Sol alzad el armonioso canto
y ofreced los productos de esta tierra
sobre esa tumba q al heroísmo encierra.

Plegaria

Coro.

Sacerdotes y Pueblo

Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dignate oir nuestro ruego
y estos dones aceptar
aceptar aceptar
Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dignate oir nuestro ruego
y estos dones aceptar
aceptar aceptar
y estos dones aceptar
y estos dones
y estos dones aceptar
estos dones aceptar

Sacerdotizas

Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dignate oir nuestro ruego
y estos dones aceptar
aceptar aceptar
Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dignate oir nuestro ruego
y estos dones aceptar
aceptar aceptar
y estos dones aceptar
y estos dones
y estos dones aceptar
aceptar

del más negro e infame borrón, borrón.

Sacerdotisas solas

Y al virtuoso Las Casas que
defender nuestra causa ha querido,
Cayambur manifieste, no ha sido
ingrata a su grande acción.

Y al virtuoso Las Casas que
defender nuestra causa ha querido,
Cayambur manifieste, no ha sido
ingrata a su grande acción.

Coro

Al Grande Capana cantemos
dulces himnos de honor,
pues él solo libró nuestra historia
del más negro e infame borrón,
pues él libró nuestra historia,
libró nuestra historia
del más negro borrón,
pues él libró nuestra historia,
libró nuestra historia
del más negro borrón.

4. Recitado y Coro **Recitado**

Villuma

Hoy peruanos reunidos nos miramos
a tributar justísimos loores
a los manes del héroe que a su pueblo
logró esconder de sus perseguidores.

Imitad su conducta y entre tanto,
al Sol alzad el armonioso canto
y ofreced los productos de esta tierra
sobre esa tumba que al heroísmo encierra.

Plegaria

Coro

Sacerdotes y pueblo

Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego,
dígnate oír nuestro ruego
y estos dones aceptar,
aceptar, aceptar,
Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego,
dígnate oír nuestro ruego
y estos dones aceptar,
aceptar, aceptar,
y estos dones aceptar,
y estos dones,
y estos dones aceptar,
estos dones aceptar,

Sacerdotisas

Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego,
dígnate oír nuestro ruego
y estos dones aceptar,
aceptar, aceptar,
Dios poderoso que derramas
ondas mil de vivo fuego,
dígnate oír nuestro ruego
y estos dones aceptar,
aceptar, aceptar,
y estos dones aceptar,
y estos dones,
y estos dones aceptar,
aceptar,

estos dones aceptar

aceptar

Sacerdotes è Yncas
a tus hijos perseguidos

Sacerdotizas

perseguidos

vuelve oh Dios tu faz radiante
radiante radiante
tu faz radiante
y tu pueblo en el instante

tu faz radiante
tu faz radiante

en el instante

su vigor recobrarà
recobrarà recobrarà.
reco recobrarà

recobrarà recobrarà

su existencia
luego que te ve la faz

Triste el suelo desfallece
si le niegas tu presencia
màs recobra su exis

Triste el suelo desfallece
si le niegas tu presen

Triste el suelo desfallece
si le niegas tu presencia
màs recobra su existencia
luego que te ve la fa
luego q. te ve la faz
q. te ve la faz.

luego q. te ve la faz la faz
la faz q te ve la faz.
que te ve la faz

Dios hermoso que de

rramas

ondas mil de vivo fuego
dignate oír nuestros ruegos
y estos dones aceptar.

aceptar

Ser

Tu eres el Ser inmortal
el creador de cuanto existe
recibe del pueblo sus preces
y ten de él ¡Oh Dios piedad!
piedad piedad
¡Oh Dios piedad
¡Oh Dios piedad.
piedad piedad

dad piedad
y ten de él ¡Oh Dios piedad.
y ten de él ¡Oh Dios pie

Cántico Sagrado (Procesion al Sepulcro de Capana.)

Pueblo è Yncas. Sacerdotes.
Capana desde lo alto
de tu estrellado asiento
De tu estrellado asiento
bajad a este a este momento
bajad a este a este momento
recibe recibe esta oblación
recibe esta oblacion oblación
recibe esta oblación.

Sacerdotizas y

recibe re momento

Capana desde lo alto
de tu estrellado asiento

estos dones aceptar.

aceptar.

Sacerdotes e incas

A tus hijos perseguidos
vuelve oh Dios tu faz radiante,
radiante, radiante,
tu faz radiante,
y tu pueblo en el instante

su vigor recobrará,
recobrará, recobrará,
reco, recobrará.

...su existencia
luego que te ve la faz.

Triste el suelo desfallece

si le niegas tu presencia...
luego que te ve la faz, la faz,
luego que te ve la faz, la faz,
la faz, que te ve la faz,
que te ve la faz.

Dios hermoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dígnate oír nuestros ruegos
y estos dones aceptar.
aceptar.

...Ser inmortal,
el creador de cuanto existe,
recibe del pueblo sus preces
y ten de él, ¡oh Dios!, piedad,
piedad, piedad.
Y ten de él, ¡oh Dios!, piedad,
y ten de él, ¡oh Dios!, piedad.
¡Piedad, piedad!

Pueblo, incas y sacerdotes

Capana, desde lo alto
de tu estrellado asiento,
de tu estrellado asiento,
bajad a este, a este momento,
bajad a este, a este momento,
recibe, recibe esta oblación,
recibe esta oblación, oblación,
recibe esta oblación.

Capana, desde lo alto
de tu estrellado asiento,

Sacerdotisas

... perseguidos

... tu faz radiante,
tu faz radiante,

... en el instante

... recobrará, recobrará,
reco, recobrará.

Triste el suelo desfallece
si le niegas tu presencia
mas recobra su existencia
luego que te ve la faz.

Triste el suelo desfallece
si le niegas tu presencia
más recobra su existencia
luego que te ve la faz,
luego que te ve la faz,
que te ve la faz.

Dios hermoso que derramas
ondas mil de vivo fuego
dígnate oír nuestros ruegos
y estos dones aceptar.

Tú eres el Ser inmortal,
el creador de cuanto existe,
recibe del pueblo sus preces
y ten de él, ¡oh Dios!, piedad,
piedad, piedad.
¡Oh Dios piedad!
¡Oh Dios piedad!
¡Piedad, piedad!

5. Cántico sagrado Procesión al sepulcro de Capana

Sacerdotisas

momento,
recibe, recibe esta oblación,
recibe esta oblación, oblación,
recibe esta oblación.

De tu estrellado asiento
bajad a este a este momento
bajad a este a este momento momento
recibe recibe esta oblación recibe re
recibe esta oblacion oblación
recibe esta oblación.

Escucha
de tu pueblo
las plegarias
fervientes
q. jamás nuestras frentes
que jamás
nuestras frentes
se cubran de baldon

escucha
de tu pueblo
las plegarias
fervientes
q jamás nuestras frentes
que jamás
nuestras frentes
se cubran de baldon

Danza

Sacerdotizas y Pueblo è Yncas. Sacerdotes.
Dirige nuestro brazo
contra el vil extranjero
infunde ardor ardor guerrero
en nuestro corazon nuestro corazon
en nuestro en nuestro corazon
en nuestro corazon en nuestro corazon
corazon en nuestro corazon corazon
corazon en nuestro corazon corazon
en nuestro corazon nuestro corazon.

Scena y Duo. Recitado

Anaís. entra apresurada Se dirige a Villuma
Ya nuestro asilo ha sido descubierto
En Cayambur un español ha entrado

Vill.^a
¿Como por donde?

(Anaís)
Solo se que el Pueblo le persigue hasta aquí

Vill.^a
El bosque Sagrado le sirve de guarida

(Anaís)
Sí...

Pueblo, incas y sacerdotes

de tu estrellado asiento,
bajad a este, a este momento,
bajad a este, a este momento,
recibe, recibe esta oblación,
recibe esta oblación, oblación,
recibe esta oblación.

Sacerdotisas

momento,
recibe, recibe esta oblación,
recibe esta oblación, oblación,
recibe esta oblación.

de tu pueblo

fervientes,
que jamás nuestras frentes,

nuestras frentes
se cubran de baldón.

Escucha

las plegarias

que jamás
nuestras frentes
se cubran de baldón.

de tu pueblo

fervientes,
que jamás nuestras frentes,

nuestras frentes
se cubran de baldón.

Escucha

las plegarias

que jamás
nuestras frentes
se cubran de baldón.

Danza

Sacerdotisas, pueblo, incas y sacerdotes

Dirige nuestro brazo
contra el vil extranjero,
infunde ardor, ardor guerrero
en nuestro corazón, nuestro corazón,
en nuestro, en nuestro corazón,
en nuestro corazón, en nuestro corazón,
corazón, en nuestro corazón, corazón,
corazón, en nuestro corazón, corazón,
en nuestro corazón, nuestro corazón.

6. Escena y Dúo Recitado

Anaís Entra apresurada. Se dirige a Villuma.
Ya nuestro asilo ha sido descubierto,
en Cayambur un español ha entrado.

Villuma

¿Cómo, por dónde?

Anaís

Sólo sé que el pueblo le persigue hasta aquí.

Villuma

El bosque sagrado le sirve de guarida.

Anaís

Sí...

(Vill.ª)

busquemos

Coro Sopranos. Tenores. Bajos..

busquemos à ese infeliz
su sangre derramemos.

Se retiran todos, y solo queda Elina

(Elina)

Todo respira muerte contra él triste q ha dominado mi alma
¡Oh si pudiera retirarlo de aqui y a otros lugares menos funestos
à su triste vida por sendas estraviadas conducirlo

Beamos si lo consigo ahora q. se hallan Cora y Meloe entregadas a inocentes conversaciones

¡Oh su alma tranquila no se anega en las penas q la mia q. la mia

Duetto

(Elina.

Huye escapa de la rabia con q el pueblo te persigue
Huye escapa de la rabia con q el pueblo te persigue.

(Reynaldo.

Solo he de huir y no me sigue tu encandora beldad
Solo he de huir y no me sigue tu encandora beldad

Elina

por amor no me destroces
por amor no me destroces
Yo seguirte no no puedo
hay destino más fatal! ¡Ah

Reynaldo

si tu no
huyes yo me quedo
sí tu no huyes yo me quedo
hay destino más fatal! ¡Ah

Dios eterno soy pérdida
Dios eterno soy pérdida
Dios eterno soy pérdida
huye escapa à tu vida
nuevos riesgos acercarán.
Dios eterno soy pérdida
huye escapa à tu vida
nuevos riesgos acercarán.

Nos han visto tus amigos
Nos han visto tus amigas
nos han visto tus amigas
huye escapa à tu vida
nuevos riesgos acercarán.
nos han visto tus amigas
huye escapa à tu vida
nuevos riesgos acercarán.

à tu vida
a tu vida nuevos riesgos
acercaran acerca
vida nuevos riesgos
acercaran acerca cercaran

à tu vida
à tu vida nuevos riesgos cercarán.

à tu vida nuevos riesgos cercarán.

Scena y Final del acto 1°

Recitado

Villuma.

En vano el bosque todo
hemos de uno à otro extremo recorrido
el traidor no parece
¿En donde, en q lugar se habrá escondido?

Villuma

Busquemos,

Coro

busquemos a ese infeliz,
su sangre derramemos.

Se retiran todos y sólo queda Elina.

Elina

Todo respira muerte contra el triste que ha dominado mi alma.
¡Oh si pudiera retirarlo de aquí y a otros lugares menos funestos
a su triste vida por sendas extraviadas conducirlo.

Veamos si lo consigo ahora que se hallan Cora y Meloe entregadas a inocentes conversaciones.

¡Oh su alma tranquila no se anega en las penas que la mía... que la mía!

Dueto**Elina**

Huye, escapa de la rabia con que el pueblo te persigue.
Huye, escapa de la rabia con que el pueblo te persigue.

Reynaldo

¿Solo he de huir y no me sigue tu encantadora beldad?
¿Solo he de huir y no me sigue tu encantadora beldad?

Elina

Por amor, no me destroces,
por amor, no me destroces.
Yo seguirte no, no puedo.
¡Ay destino más fatal! ¡Ah!

Reynaldo

Si tú no
huyes yo me quedo.
Si tú no huyes yo me quedo.
¡Ay destino más fatal! ¡Ah!

¡Dios eterno, soy perdida!
¡Dios eterno, soy perdida!
¡Dios eterno, soy perdida!
¡Huye, escapa, a tu vida
nuevos riesgos acercarán!
¡Dios eterno soy perdida!
¡Huye, escapa, a tu vida
nuevos riesgos acercarán!

¡Nos han visto tus amigas!
¡Nos han visto tus amigas!
¡Nos han visto tus amigas!
¡Huye, escapa, a tu vida
nuevos riesgos acercarán!
¡Nos han visto tus amigas!
¡Huye, escapa, a tu vida
nuevos riesgos acercarán!

A tu vida,
a tu vida nuevos riesgos
acercarán. A tu
vida nuevos riesgos
acercarán, acercarán.

A tu vida,
a tu vida nuevos riesgos cercarán.

A tu vida nuevos riesgos cercarán.

7. Escena y Final

Recitado

Villuma

En vano el bosque todo
hemos de uno a otro extremo recorrido,
el traidor no parece.
¿En dónde, en qué lugar se habrá escondido?

Padre de todo el mundo
descúbrenos do se halla el estrangero
si a su encono profundo
no quieres sucumba un pueblo entero...

Yncas, Sacerdotizas,
desgraciado del q. burlando
todas mis pesquisas
guarde bajo su techo ese malvado

Desgraciado de aquel q. si supiere
do se oculta el monstruo
con prestesa aqui no lo dijere.

Coro.

El anatema caiga en su cabeza cabeza
El anatema caiga en su cabeza en su cabeza.

Recitado

Villuma

Dejadme amigos q indagar pretendo
solo con nuestro Padre el triste arcano
que oculta los destinos del peruano.

¿Elina sabe de èl?

(Cora.)

Con èl ha estado..

(Vill.ª)

¿Tu lo has visto?

(Cora.)

Sì

(Vill.ª)

¿Y èl dònde se halla?

(Cora.)

Yo le vi deslizarse a este lado.

(Vill.ª)

Que Elina venga y sobre todo calla...

¡Y pudo Elina la hija que yo amaba!
faltar a sus deberes de esta manera...
que pensar de esta accion;

No, no es culpable....
nò puedo creerlo asi....
su alma sensible le dictaria esta accion
su alma sensible le dictaria q. obrara de este modo.

En breve lo sabrè q. ya se acerca

Villuma

Padre de todo el mundo
descúbrenos do se halla el extranjero,
si a su encono profundo
no quieres sucumba un pueblo entero...

Incas, sacerdotisas,
desgraciado el que burlando
todas mis pesquisas,
guarde bajo su techo a ese malvado.

Desgraciado de aquél que si supiere
do se oculta el monstruo
con presteza aquí no lo dijere.

Coro

El anatema caiga en su cabeza, cabeza.
El anatema caiga en su cabeza, en su cabeza.

Recitado**Villuma**

Dejadme amigos, que indagar pretendo
solo, con nuestro Padre, el triste arcano
que oculta los destinos del peruano.

¿Elina sabe de él?

Cora

Con él ha estado...

Villuma

¿Tú lo has visto?

Cora

Sí.

Villuma

¿Y él dónde se halla?

Cora

Yo le vi deslizarse a este lado.

Villuma

Que Elina venga y sobre todo calla...

¡Y pudo Elina, la hija que yo amaba,
faltar a sus deberes de esta manera...!
¿Qué pensar de esta acción?

No, no es culpable...
No puedo creerlo así...
¿Su alma sensible le dictaría esta acción,
su alma sensible le dictaría que obrara de este modo?

En breve lo sabré que ya se acerca,

me entregará al infame vagamundo
jurándole silencio el mas profundo
silencio el mas profundo
silencio el mas profundo el mas profundo.

Me entregará al infame vagamundo
jurándole el más profundo silencio
el mas profundo silencio.

Duo

(Villª.)

Nada ocultar pretenda
tu labio fementido
de la virtud la senda
de la virtud la senda
incauta hoy has perdido
puesto q. has ocultado
en el bosque sagrado
al mas perverso ser
perverso ser.
negarlo sera en vano
te viò Cora y Meloe
negarlo será en vano
te vio cora y Meloe

(Elina)

Ya que mis compañeras
ingratas me han vendido
Yò quiero ser
yò quiero ser sincera
es cierto lo escondido
lo he escondido.
El pobre su ecsistencia
à fiado a mí clemencia
traidora le serè?
su vida sola en mi mano
Salvar se lo jurè.

(Villª.)

Muy bien si estás dispuesta à
decir donde se halla
creerè tu acción honesta

¡Oh nó que vendo al inocente
quiero morir mejor

Mejor quieres tu vida
perder fiel resignada,
por conservar la de otro
que a mi
que a mi tiene confiada

Mejor quiero mi

Mejor quiero mi vida
perder fiel resignada
por conservar la de otro
q à mi tiene confiada

eres tu

Mejor quiero mi vida
perder fiel resignada

eres tu

Villuma

me entregará al infame vagamundo
jurándole silencio, el más profundo,
silencio, el más profundo,
silencio, el más profundo, el más profundo.

Me entregará al infame vagamundo
jurándole el más profundo silencio,
el más profundo silencio.

Dúo

Villuma

Nada ocultar pretenda
tu labio fermentado,
de la virtud la senda,
de la virtud la senda
incauta hoy has perdido
puesto que has ocultado
en el bosque sagrado
al más perverso ser,
perverso ser.
Negarlo será en vano,
te vio Cora y Meloe.
Negarlo será en vano,
Te vio Cora y Meloe.

Elina

Ya que mis compañeras
ingratas me han vendido,
yo quiero ser,
yo quiero ser sincera,
es cierto, lo he escondido,
lo he escondido.
El pobre su existencia
ha fiado a mi clemencia,
¿traidora le seré?
Su vida sola en mi mano
salvar se lo juré.

Muy bien, si estás dispuesta a
decir dónde se halla
crearé tu acción honesta,
limpia será tu falla.

¡Oh no, que vendo al inocente,
quiero morir mejor!

Mejor quieres tu vida
perder, fiel, resignada,
por conservar la de otro
que a ti,
que a ti tiene confiada.

Mejor quiero mi vida
perder, fiel, resignada,
por conservar la de otro
que a mí,
que a mí tiene confiada.

Mejor quieres tu vida
perder, fiel, resignada,
por conservar la de otro
que a ti tiene confiada.

Mejor quiero mi vida
perder, fiel, resignada,
por conservar la de otro
que a mí tiene confiada.

Mejor quieres tu vida
perder, fiel, resignada,

Mejor quiero mi vida
perder, fiel, resignada,

por conservar la de otro.
q à mi tiene confia
por conservar la de otro.
Que a mi tiene confia

Muy bien al fuego iràs
Al fuego iràs
y tu madre contigo
tambien irà
irà ha la hoguera
ira a la hoguera
tu madre tambien irà
irà a la hoguera
tambien irà

pues dime donde se halla
y salva tu existencia

tu heroísmo me enagena
Salvarte no me ès dado,
¡Guerreros, custodiado
ponedlo en la prision
ponedlo en la prisi3n.

Tu heroísmo me enagena
salvarte no mes dado.
Guerreros custodiado
Ponedlo en la prisi3n.
Tu heroísmo me enagena
salvarte no mes dado.
Guerreros custodiado
Ponedlo en la prisi3n.

Villuma y bajos. Tenores.
Ya todo se perdi3

(Villuma.) solo.
llevadlos juntamente
llevadlos...

Todos.

Ya todo se perdi3.
ya todo se perdi3
ya todo se per

di3
se perdi3.
se perdi3.

pero no envilecida

pero no envilecida

mí madre n3
piedad conmigo q.
se haga cuanto quiera
mi madre n3

piedad! piedad piedad...
¡Oh Dios piedad.. piedad.

¡Oh no primero à Elina
primero à Elina

mí amigo mí amigo
es inocente es inocente.

mí amigo mí amigo
es inocente es inocente.

Elina y Sopranos 1^{os}.
Ya todo se perdi3

(Elina y Reynaldo.
llevadnos juntamente.

Ya todo se perdi3.
ya todo se perdi3
ya todo se per

di3
ya todo se perdi3
se perdi3.
se perdi3.

Reynaldo
en tu presencia tienes
al infeliz al infeliz.

conduceme à la muerte
que ya no me intimida
pero salva esa vida
que se ofreci3 por mí
pero salva esa vida
q. se ofreci3 por mí
pero salva esa vida
que se ofreci3 por mí
pero salva esa vida
q. se ofreci3 por mí

Reynaldo y Sopranos 2^{os}.
Ya todo se perdi3.

di3
ya todo se perdi3

di3.

Fin del acto 1^o.

Ynstrumentaci3n de M. Eduardo Gavira
[rúbrica]

Villuma

por conservar la de otro
que a ti tiene confiada,
por conservar la de otro
que a ti tiene confiada.

Muy bien, al fuego irás,
al fuego irás
y tu madre contigo
también irá,
irá a la hoguera,
irá a la hoguera,
tu madre también irá,
irá, a la hoguera
también irá.

Pues dime donde se halla
y salva tu existencia.

Tu heroísmo me enajena.
Salvarte no me es dado.
¡Guerreros, custodiado
ponedlo en la prisión,
ponedlo en la prisión!

Tu heroísmo me enajena.
Salvarte no mes dado.
¡Guerreros, custodiado
ponedlo en la prisión!
Tu heroísmo me enajena.
Salvarte no mes dado.
¡Guerreros, custodiado
ponedlo en la prisión!

Villuma, bajos y tenores
Ya todo se perdió.

Villuma

Llevadlos juntamente.
Llevadlos...

Todos

Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió,
se perdió,
se perdió.

Elina

por conservar la de otro
que a mí tiene confiada,
por conservar la de otro
que a mí tiene confiada.

Pero no envilecida,
pero no envilecida.

¡Mi madre no,
piedad! Conmigo que
se haga cuanto quiera.
¡Mi madre no,

Trío

piedad, piedad, piedad!
¡Oh Dios, piedad, piedad!

¡Oh no, primero a Elina,
primero a Elina!

Mi amigo, mi amigo
es inocente, es inocente.

Mi amigo, mi amigo
es inocente, es inocente.

Elina y sopranos 1^{as}
Ya todo se perdió.

Elina y Reynaldo
Llevadnos juntamente.

Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió,
se perdió,
se perdió.

Reynaldo

En tu presencia tienes
al infeliz, al infeliz.

Condúceme a la muerte
que ya no me intimida
pero salva esa vida
que se ofreció por mí,
pero salva esa vida
que se ofreció por mí,
pero salva esa vida
que se ofreció por mí,
pero salva esa vida
que se ofreció por mí,

Reynaldo y sopranos 2^{as}
Ya todo se perdió.

Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió.
Ya todo se perdió,
se perdió,
se perdió.

Fin del acto primero
Instrumentación de M. Eduardo Gavira

Reinaldo y Elina ó la Sacerdotiza Peruana.

Acto 2º.

(Reynaldo.)

Oye querida Elina
ya en el bosque Sagrado
la general agitación resuena
pero no temas no vive tranquila
aumenta hasta las sombras de tu pena
Yo sabré defenderte fuertemente
y el pueblo a ti se mostrará clemente

(Elina.)

¡Ah! como te alucinas!
es en vano pretendas
mover el duro pecho
del guerrero peruano

Yo he faltado a mis deberes
en mi seno tranquilo un tiempo
y de virtudes
y de virtudes lleno
te recibí te recibí un día

lo saben
perdonarme esta falta querran?
Yo no lo creo
mi delito fue amar a un Europeo

no lo quiero ocultar
en el momento q. te vi te amé y mi deseo
era vivir contigo eternamente.

Duo

(Reynaldo.)

Como Elina
a mi mente tu discurso enajena
mi alma se encuentra llena
de un poder celestial
ven sigueme en el mundo un
asilo buscaremos
donde gozar profundo
del tiempo disfrutemos
q allí no temeremos
el influjo del mal del mal
que allí no temeremos
el influjo del mal
nuestra existencia será un poder cabal
nuestra existencia será un poder cabal

(Elina.)

¡Que ilusión halagüeña
formar haz pretendido!
sigue que complacido
está mi corazón.

Acto segundo
8. Dúo
Recitado

Reynaldo

Oye querida Elina
ya en el bosque sagrado
la general agitación resuena.
Pero no temas, no, vive tranquila,
ahuyenta hasta las sombras de tu pena;
yo sabré defenderte fuertemente
y el pueblo a ti se mostrará clemente.

Elina

¡Ah, cómo te alucinas!
Es en vano pretendas
mover el duro pecho
del guerrero peruano.

Yo he faltado a mis deberes:
en mi seno tranquilo un tiempo,
y de virtudes,
y de virtudes lleno
te recibí, te recibí un día.

Lo saben,
¿perdonarme esta falta querrán?
Yo no lo creo,
mi delito fue amar a un Europeo.

No lo quiero ocultar,
en el momento que te vi te amé, y mi deseo
era vivir contigo eternamente.

Dúo

Reynaldo

Cómo Elina,
a mi mente tu discurso enajena,
mi alma se encuentra llena
de un poder celestial.
Ven, sígueme, en el mundo un
asilo buscaremos
donde gozar profundo
del tiempo disfrutemos,
que allí no temeremos
el influjo del mal, del mal.
Que allí no temeremos
el influjo del mal.
Nuestra existencia será un poder cabal,
Nuestra existencia será un poder cabal.

Elina

¡Qué ilusión halagüeña
formar has pretendido!
Sigue, que complacido
está mi corazón.

Reynaldo dulce amigo
marchemos al momento
busquemos un abrigo
donde solo el contento
nos consuele el sentimiento
del inefable mor

(Reynaldo.)

Alli mi Elina cara
serà todo mi anhelo
mi atencion no solo
a mi querida
a mi querida
tendría yo reducida
su madre

(Elina.)
prosigue

¡Oh ilusion cual
te has desvanecido
retirate estrangero
infame me has vendido
mi madre golpe fiero
recuerdo el mas fatal,

Alli mi Elina cara
serà todo mi anhelo
mi atencion no solo
a mi querida
tendría yo reducida
tendría yo reducida.

¿Por que te presentaste
Reynaldo en mi presencia,
à destruir mi inocencia
y ocasionarme un mal.

Reynaldo Elina

Por Dios prenda mia
sosiega tu delirio
que el mas atroz martirio
sufre mi corazon
sufre mi corazon
mi corazon mi corazon mi corazon
sufre sufre mi corazon mi corazon.

Oh si dado

solo muriera

por conservar

muger querida

oigo tu voz

y su poder

que todo mi quebranto
violento disipò disipo

Oh si dado me fuera

q. sola muriera

por conservar la vida

de la prenda querida

q. amo feliz yo

es tanto

que todo q. todo mi quebranto
violenta

Oh si dado me fuera

Elina

Reynaldo, dulce amigo,
marchemos al momento,
busquemos un abrigo
donde sólo el contento
consuele el sentimiento
del inefable amor.

Reynaldo

Allí mi Elina cara
será todo mi anhelo,
mi atención no sólo
a mi querida,
a mi querida
tendría yo reducida,
su madre...

Elina

Prosigue...

¡Oh ilusión cuál
te has desvanecido!
Retírate extranjero,
infame me has vendido,
mi madre, golpe fiero,
recuerdo el más fatal.

Allí mi Elina cara
será todo mi anhelo,
mi atención no sólo
a mi querida
tendría yo reducida,
tendría yo reducida.

¿Por qué te presentaste,
Reynaldo, en mi presencia,
a destruir mi inocencia
y ocasionarme un mal?

Reynaldo y Elina

Por Dios prenda mía
sosiega tu delirio,
que el más atroz martirio
sufre mi corazón,
sufre mi corazón,
mi corazón, mi corazón, mi corazón,
sufre, sufre mi corazón, mi corazón.

Reynaldo

¡Oh, si dado...!

Solo muriera...

Por conservar...

Mujer querida...

Oigo tu voz,
y su poder...
que todo mi quebranto
violento disipó, disipó.

Elina

¡Oh, si dado me fuera

que sola muriera

por conservar la vida

de la prenda querida

que amo feliz yo!

...es tanto
que todo, que todo mi quebranto
violento disipó, disipó.

¡Oh, si dado me fuera

Oh si dado

solo muriera

por conservar

muger querida

oigo tu voz

y su poder

que todo mi quebranto

violento disipò disipo

q. sola muriera

por conservar la vida

de la prenda querida

q. amo feliz yo

es tanto

que todo q. todo mi quebranto

violenta

Reynaldo y Elina

No mi bien no puede el Dios

que adoramos ser injusto

si ès asi tengamos gusto

pues èl nos libertarà.

No mi bien no puede el Dios

q. adoramos ser injusto

si ès asi tengamos gusto

pues èl nos libertarà

Si ès asi tengamos gusto

pues èl nos libertarà

si ès asi tengamos gusto

pues èl nos libertarà

si ès a..

rà

nos libertara nos libertarà.

y su poder es tanto

q todo mi quebranto,
disipò.

Oigo tu voz

y su poder es tanto

q. todo mi

q. todo mi quebranto,

violento disipò.

violento disipo pò.

violento disipò

violento disipò

violento disipò.

perdoname los males

que he venido a causarte

perdóname los males

q he venido a causarte

Yo debo suplicarte

disculpes mi furor

disculpes mi furor

disculpa mi furor

mi furor mi furor

disculpa disculpa

perdoname los males

que he venido a causarte

q he venido a causarte

disculpa mi furor.

disculpes mi furor

yo debo suplicarte

disculpes mi furor

Reynaldo

¡Oh, si dado...!

Solo muriera...

Por conservar...

Mujer querida...

Oigo tu voz,
y su poder...
que todo mi quebranto
violento disipó, disipó.

Reynaldo y Elina

No mi bien, no puede el Dios
que adoramos ser injusto,
si es así tengamos gusto
pues él nos libertará.

No mi bien, no puede el Dios
que adoramos ser injusto,
si es así tengamos gusto
pues él nos libertará.
Si es así tengamos gusto
pues él nos libertará.
Si es así tengamos gusto
pues él nos libertará.
Si es así tengamos gusto
pues él nos libertará,
nos libertará, nos libertará.

Reynaldo

y su poder es tanto

que todo mi quebranto
disipó,

violento disipó,
violento disipó,
violento disipó,

Perdóname los males
que he venido a causarte.
Perdóname los males
que he venido a causarte.

Perdóname los males
que he venido a causarte,
que he venido a causarte...

...disculpés mi furor,

Elina

que sola muriera

por conservar la vida

de la prenda querida

que amo feliz yo!

...es tanto
que todo, que todo mi quebranto
violento disipó, disipó.

Elina

Oigo tu voz,
y su poder es tanto
que todo mi,
que todo mi quebranto
violento disipó,
violento disipó,
violento disipó,
violento disipó,
violento disipó.

Yo debo suplicarte
disculpés mi furor,
disculpés mi furor.
Disculpa mi furor,
mi furor, mi furor,
disculpa, disculpa,
disculpa mi furor.

Yo debo suplicarte
disculpés mi furor.

disculpes mi furor
disculpes disculpes
disculpes mi furor
disculpes disculpes
disculpes mi furor
mi furor
disculpes mi mi furor
disculpes mi mi furor
mi furor mi furor mi furor.

yo debo suplicarte
disculpes mi furor
mi furor
mi furor
Yo debo
Yo debo
Yo debo yo debo suplicarte
disculpes____

furor.

(Meloe.)

(Cora.)

Ya ven a perecer querida amiga
Dí quien tiene la culpa de su muerte?
Nosotras nada más

Yo me estremesco
¿por q. vendimos a nuestra
compañera?

Ya me sofocan los remordimientos
Cora veamos modo de salvarlos

Pero como Meloe si los soldados
q los están guardando impiden

¿que?

espera que me ocurre

velemos y a sus antiguos
guardias engañemos

Coro.

viva viva el gran Sacerdote
el gran Sacerdote Villuma
hijo digno del fulgido
del fulgido del fulgido Sol.
y peresca la raza malvada
del soberbio tirano Español.
y peresca la raza malvada
del soberbio tirano Español.

raza malvada
tirano Español
raza malvada
tirano Español.

(Villuma.)

Despojad a esa joven infamada
del virginal ornato a q. no es digna
que su belez guirnalda arrebatada
sea en el instante mismo, pues indigna
de adornarse con ellos hoy se a hecho
al dar pávulo a su crimen en su pecho.

Reynaldo

disculpes mi furor,
 disculpes, disculpes,
 disculpes mi furor,
 disculpes, disculpes,
 disculpes mi furor,
 mi furor,
 disculpes mi, mi furor,
 disculpes mi, mi furor,
 mi furor, mi furor, mi furor.

Elina

Yo debo suplicarte
 disculpes mi furor,
 mi furor,
 mi furor.
 Yo debo,
 yo debo,
 yo debo, yo debo suplicarte
 disculpes, disculpes,
 disculpes mi furor,
 disculpes, disculpes,
 disculpes mi furor,
 mi furor,
 disculpes mi, mi furor,
 disculpes mi, mi furor,
 mi furor, mi furor, mi furor.

9. Recitado**Meloe**

Ya van a perecer querida amiga.
 Di, ¿quién tiene la culpa de su muerte?
 Nosotras nada más.

Cora

Yo me estremezco.
 ¿Por qué vendimos a nuestra
 compañera?

Ya me sofocan los remordimientos,
 Cora, veamos modo de salvarlos.

Pero ¿cómo Meloe si los soldados
 que los están guardando impiden?

¿Qué?

Espera, se me ocurre...

velemos y a sus antiguos
 guardias engañemos.

10. Coro y recitado**Coro**

Viva, viva el gran Sacerdote,
 el gran Sacerdote Villuma,
 hijo digno del fúlgido,
 del fúlgido, del fúlgido Sol.
 Y perezca la raza malvada
 del soberbio tirano español.
 Y perezca la raza malvada
 del soberbio tirano español.

Viva, viva el gran Sacerdote,
 el gran Sacerdote Villuma,
 hijo digno del fúlgido,
 del fúlgido, del fúlgido Sol.
 ... raza malvada
 ... tirano español.
 ... raza malvada
 ... tirano español.

Villumá

Despojad a esa joven infamada
 del virginal ornato a que no es digna.
 Que su belez, guirnalda arrebatada
 sea en el instante mismo, pues indigna
 de adornarse con ellos hoy se ha hecho,
 al dar pábulo a su crimen en su pecho.

Quartetto

La Madre

Elina hija querida
por que dime olvidada
del ministerio santo
quisiste a extremo tanto
tu delito llevar
quisiste a extremo tanto
tu delito lle lito llevar

Elina

Madre mia Madre mia
Madre mia Madre mia
mi delito tan grande no
ha sido cual sea ponderado
socorro a un desgraciado
es esto acaso un mal
acaso un mal

Reynaldo

gran Dios
su
cual sea ponderado
su delito tan grande
no ha sido
cual sea ha ponderado

Villumas

al dar al dar pábulo
a un crimen. en su pecho
en su pecho
en su pecho
en su pecho

es
acaso

un mal

Desconoced si os gusta
tan horrible atentado
mas con el arrastrado
à la madre

quisiste a extremo tanto
tu delito llevar
que no ofendiò

Mi madre nõ
piedad
piedad
que no ofendi

piedad socorrio
a un desgraciado

es esto acaso un mal
q. no ofendiò

tu madre por tu crimen
se mira sacrificada
à la ira de un Dios.
¡Sacrilega!

tu labio hija mia
no profiera tal palabra
tu labio tu labio
no profiera tal palabra
tal palabra tal palabra
tal palabra tal palabra

pues bien si le he ofendido
morirè morirè justamente
màs ella no ha incurrido
¿por q. muere inocente?

Si Elina si le he ofendido
lo q no es
lo q. no es ciertamente
por q. muere inocente

en la hoguera callarà.
èsta insolente
en la hoguera callarà
esta insolente callarà
esta insolente insolente

Coro

por que muere inocente inocente

Recitado

Villumas

Dice bien amigos
no creo q ès justo
esa ley vigente
par del culpado
al q. es inocente
condene à morir.

A màs q. la sangre
del grande Capana
de aquel de quien nuestra
libertad imana
corre por las venas
de la infeliz.

Villumas

quereis que perezca

Coro.

11. Cuarteto

La madre

Elina, hija querida,
¿por qué, dime, olvidada
del ministerio santo,
quisiste a extremo tanto
tu delito llevar?,
¿quisiste a extremo tanto
tu delito, delito llevar?

Elina

Madre mía, Madre mía,
Madre mía, Madre mía,
mi delito tan grande no
ha sido cual sea ponderado,
socorro a un desgraciado,
¿es esto acaso un mal?,
¿acaso un mal?

Reynaldo

Gran Dios,
su delito tan grande no
ha sido cual sea ponderado,
su delito tan grande
no ha sido
cual sea ponderado.

Villumas

Al dar, al dar pábulo
a un crimen en su pecho,
en su pecho,
en su pecho,
en su pecho.

¿Es
acaso

un mal?

Desconoced, si os gusta
tan horrible atentado,
mas con el arrastrado
a la madre...

Quisiste a extremo tanto
tu delito llevar.

¡Mi madre no,
piedad!
¡Piedad!

¡Piedad, socorrió
a un desgraciado!,

Tu madre, por tu crimen
se mira sacrificada
a la ira de un Dios.
¡Sacrílega!

¡Que no ofendió!

¡Que no ofendí!

¿es esto acaso un mal?
¡Que no ofendió!

tu labio hija mía,
no profiera tal palabra.
Tu labio, tu labio no profiera,
no profiera tal palabra,
tal palabra, tal palabra,
tal palabra, tal palabra.

Pues bien, si le he ofendido,
moriré, moriré justamente.
Mas ella no ha incurrido...
¿Por qué muere inocente?

Sí Elina, si le he ofendido,
lo que no es,
lo que no es ciertamente,
¿Por qué muere inocente?
En la hoguera callará
esta insolente.
En la hoguera callará
esta insolente. Callará
esta insolente, insolente.

Coro

¿Por qué muere inocente, inocente?

Recitado

Villumas

Dicen bien amigos,
no creo que sea justo
que esa ley vigente,
par del culpado
al que es inocente,
condene a morir.

A más que la sangre
del grande Capana,
de aquél de quien nuestra
libertad emana,
corre por las venas
de la infeliz.

Villumas

¿Queréis que perezca

Coro

con fuego su historia

quereis que perezca
con fuego su historia

Así lo esperaba
de esa alma benigna
de esa alma benigna

es digna

(Villuma y Bajos)
no debe morir

nò debe morir
nò debe
nò debe morir.

Villuma

Alejadla Alejadla
Alejadla de aquestos lugares
valla valla à sus hogares à vivir
à vivir feliz.
à sus lugares à vivir feliz
a sus hogares à vivir feliz

Dejadla q. se goze q. se goze
en su insensata insensata idea

sus hogares
à vivir feliz à sus hogares
à vivir feliz

Coro

Dejadla, ¡Oh que dolor
dejadla dejadla Oh q. dolor
¡Oh ¡oh q dolor
Oh que Dolor
oh. q. Dolor
¡Oh

Villuma

Coro col Villuma unis
oh que oh que dolor
Oh que oh q. dolor
oh q. oh. q. oh q. dolor
Oh q. Oh q. Oh q. dolor

Oh no su memoria

no debe morir

De vivir es digna

no debe morir
no debe mo
no debe morir morir

No debe morir

no debe morir

nò debe nò debe
no debe morir.

La Madre

Adios Elina
mi pecho dolor solo respira
solo respira
mi pecho dolor respira

mi pecho dolor respira

Elina Elina hija querida
Elina Elina hija querida

Dejadla dejadla ¡Oh que dolor
dejadla dejadla ¡oh q. dolor
oh q. do

¡oh q. Dolor
¡oh. q. dolor.

Elina

Y el mio
Y el mio se halla
deshecho de placer
pues os mira libre al fin
de morir
os mira libre al fin
de morir
al fin al fin de morir.

Reynaldo

¡Oh q. dolor
oh q. dolor
Oh q. dolor
¡oh que dolor

Elina La Madre unis Reynaldo unis
Coro col Elina unis
Oh o que oh que dolor
oh que òh que dolor
oh q. oh q. oh q. dolor
Oh q. Oh q. Oh q. dolor

Villum
con fuego su historia?

¿Queréis que perezca
con fuego su historia?

Así lo esperaba
de esa alma benigna,
de esa alma benigna.

Villum y bajos
... es digna,

no debe morir.

No debe morir,
no debe,
no debe morir.

Villum
Alejadla, alejadla,
Alejadla de aquestos lugares.
Vaya, vaya a sus hogares a vivir,
a vivir feliz.
A sus lugares a vivir feliz,
a sus hogares a vivir feliz.

Dejadla que se goce, que se goce
en su insensata, insensata idea.

...sus hogares,
...a vivir feliz a sus hogares
a vivir feliz...

Coro (hombres)
Dejadla, ¡oh qué dolor!
Dejadla, dejadla, ¡oh qué dolor!
¡Oh, oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!

Villum
y coro (hombres)
¡Oh qué, oh qué dolor!
¡Oh qué, oh qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué dolor, oh qué dolor, qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué dolor, oh qué dolor, qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué dolor, oh qué dolor!

Coro
¡Oh no, su memoria

no debe morir!

De vivir es digna,
no debe morir.
No debe morir, morir.
No debe morir, morir.

No debe morir,
No debe morir, morir.
no debe morir.

No debe, no debe,
no debe morir.

La madre
Adios Elina,
mi pecho dolor solo respira,
solo respira.
Mi pecho dolor respira,
mi pecho dolor respira.

Elina, Elina, hija querida.
Elina, Elina, hija querida.

Coro (mujeres)
Dejadla, dejadla, ¡oh qué dolor!
Dejadla, dejadla, ¡oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!
¡Oh qué dolor!

Elina
Y el mío,
Y el mío se halla
deshecho de placer,
pues os mira libre al fin
de morir,
os mira libre al fin
de morir,
al fin, al fin de morir.

Reynaldo
¡Oh qué dolor,
oh qué dolor!
¡Oh qué dolor,
oh qué dolor!

**Elina, la madre, Reynaldo
y coro (mujeres)**
¡Oh, oh qué, oh qué dolor!
¡Oh qué, oh qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué, oh qué dolor, qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué, oh qué dolor, qué dolor!
¡Oh qué dolor, oh qué dolor, oh qué dolor!

Escena última.

Coro Dentro

Ellos son veis brillar el acero.

Recitado

Villuma

¿Que sucede o quien mueve esa alarma
quien mueve esa alarma

Coro fuera

Que nos cerca el falaz el falaz extranjero.

Rect.

Villuma

Empuñad ò Peruanos el arma,
demostrad q. sois pueblo guerreros
à mi lado venid que en la lucha
sí, moriremos yo el primero.

Se và.

retrocede Villuma y dice
Me olvidaba encargar q entretanto
custodies al espía q ha sabido
descubrir nuestro asilo querido.

(Reynaldo.)

¿Elina q. sucede
que estrépito se escucha?

(Elina)

lo ignoro tal vez puede
se emprenda una lucha entre...

(Cora)

nò esteis ociosos
salvad vuestras mugeres

(Un Soldado)

Villuma
iremos sí lo quieres
corramos al momento
seguidme compañeros
A ellos corred.

(Meloe)

¿Y si perecen?
id y a nuestro cuidado
dejad los prisioneros

Salvaos seguid por ésta ruta
la

gruta podreis ir por allí

(Elina)

Y el pueblo
como y el pueblo

(Cora)

nada debeis temer
perdeis el tiempo aquí

(Elina)

¡Ah Cora
a quien le soy deudora

12. Escena última

Coro interno

Ellos son, ¿veis brillar el acero?

Recitado

Villuma

¿Qué sucede o quién mueve esa alarma?

¿Quién mueve esa alarma?

Coro en escena

Que nos cerca el falaz, el falaz extranjero.

Recitado

Villuma

Empuñad, oh peruanos el arma,
demostrad que sois pueblo, guerreros.

A mi lado venid, que en la lucha,
sí, moriremos, yo el primero.

Se va.

Retrocede Villuma y dice:

Me olvidaba encargar que entretanto,
custodiéis al espía que ha sabido
descubrir nuestro asilo querido.

Reynaldo

¿Elina qué sucede,
qué estrépito se escucha?

Elina

Lo ignoro, tal vez puede...
se emprenda una lucha entre...

Cora

¡No estéis ociosos,
salvad vuestras mujeres!

Un soldado

Villuma,
iremos si lo quieres.
¡Corramos al momento,
seguidme compañeros,
a ellos, corred!

Meloe

¿Y si perecen?
Id y a nuestro cuidado
dejad los prisioneros.

¡Salvaos, seguid por esta ruta!

¡La gruta, podréis ir por allí!

¡La gruta, podréis ir por allí!

Elina

¿Y el pueblo...?
¿Cómo, y el pueblo?

Cora

Nada debéis temer,
perdéis el tiempo aquí.

Elina

¡Ah Cora!,
¿a quién le soy deudora?

(Meloe.)

idos

q. nuestra imprudencia
hemos lavado así

Coro de Sacerdotizas

Sol profundo di
te has escondido
di te has escondido.

por no por no ver de tus hijos el fin
por no por no ver de tus hijos el fin

vuelve o Padre
vuelve o Padre
y tu disco encendido,
nos consuma mejor
nos consuma mejor
y tu disco encendido
nos consuma mejor

(Dentro.)

por aquí por aquí

Coro de Sacerdotizas

por aquí

(Dentro.)

por aquí

Coro de Sacerdotizas

por aquí por aquí por aquí

(Se vñ.)

Soldados

por aquí por aquí por aquí.

Fin del acto 2º.
Lo instrumentò:
M. Eduardo Gavira
[rúbrica]

Cora y Meloe

¡Idos,
que nuestra imprudencia
hemos lavado así!

Coro de sacerdotisas

Sol profundo di,
¿te has escondido,
di, te has escondido...?

Sol profundo di,
¿te has escondido,
di, te has escondido
por no, por no ver de tus hijos el fin,
por no, por no ver de tus hijos el fin?

Vuelve, oh Padre,
vuelve, oh Padre,
y tu disco encendido
nos consuma mejor,
nos consuma mejor,
y tu disco encendido
nos consuma mejor.

Coro en escena

¡Por aquí! ¡Por aquí!

Coro de sacerdotisas

¡Por aquí!

Coro en escena

¡Por aquí!

Coro de sacerdotisas

¡Por aquí! ¡Por aquí! ¡Por aquí!
Se van.

Soldados

¡Por aquí! ¡Por aquí! ¡Por aquí!

Fin del acto segundo

Lo instrumentó:

M. Eduardo Gavira

Elina y Reynaldo
ó la
Sacerdotiza Peruana

Ópera compuesta
por el S.D.
Manuel Covarrubias.

Acto 3º.

Acto 3º Preludio y Duo.
Recitado

Meloe

Al fin ya se marcharon
nuestro engaño salvò dos inocentes

Cora

Yo bien te comprendi
cuando llegaste al campo donde estaban
eclamando que llegan, q. se acercan
ved relumbrar las armas en el monte
conocí tus intentos y al instante
comencè yo también à grandes voces
à decirles salvad nuestras familias
q nos cerca una tropa de europeos
ellos intimidados de ésta nueva
corrieron sin hacer caso de Elina
ni del joven Reynaldo

Meloe

(con risa)

linda astucia
que nos valió salvarlos de la muerte.

Meloe

Oh si el contento
este momentan
tan igente

Cora

En recompensa siento q el pecho
se halla deshecho por el placer
el verlos libres del fuego airado
se ha terminado mi padecer.

En recompensa siento q el pecho
se halla deshecho por el placer
el verlos libres del fuego airado
se ha terminado mi padecer.

que mi alma siente
es tan igente

que alegre salta mi corazón
(con risa)
q alegre salta mi corazón
ya nuestra falta borrò esta accion
ya nuestra falta borrò esta accion
esta accion

Acto tercero
13. Preludio y dúo
Recitado

Meloe

¡Al fin ya se marcharon,
nuestro engaño salvó dos inocentes!

Cora

Yo bien te comprendí
cuando llegaste al campo donde estaban,
exclamando: "¡Que llegan, que se acercan,
ved relumbrar las armas en el monte!"
Conocí tus intentos y al instante
comencé yo también a grandes voces
a decirles: "¡Salvad nuestras familias
que nos cerca una tropa de europeos!"
Ellos intimidados de esta nueva
corrieron sin hacer caso de Elina
ni del joven Reynaldo.

Meloe

Con risa.

Linda astucia
que nos valió salvarlos de la muerte.

Meloe

En recompensa siento que el pecho
se halla deshecho por el placer,
el verlos libres del fuego airado,
se ha terminado mi padecer.

En recompensa siento que el pecho
se halla deshecho por el placer,
el verlos libres del fuego airado,
se ha terminado mi padecer.

¡Oh sí, el contento...
este momento...
...tan ingente,
que alegre salta mi corazón,

que alegre salta mi corazón!
Ya nuestra falta borró esta acción,
ya nuestra falta borró esta acción,
esta acción.

Cora

En recompensa siento que el pecho
se halla deshecho por el placer,
el verlos libres del fuego airado,
se ha terminado mi padecer.

En recompensa siento que el pecho
se halla deshecho por el placer,
el verlos libres del fuego airado,
se ha terminado mi padecer.

...que mi alma siente,
...es tan ingente,

que alegre salta mi corazón,
con risa

que alegre salta mi corazón!
Ya nuestra falta borró esta acción,
ya nuestra falta borró esta acción,
esta acción.

rrò
cion
esta accion esta accion.

rrò
borrò borrò borrò
esta accion esta accion
esta accion

Recitado y Cavatina – Mezzosoprano Recitado

Meloe.
Rumor oigo...

Cora.
Ya vienen en su busca,

Meloe.
pero tarde

Cora.
bien lejos de aquí estan

Meloe.
Retiremonos
pues nuestra presencia
sospechas en
su pecho engendraràn.
(vànse) y sale Madama Berval.

Madama Berval.
Siento q el alma
de dolor se inclina
al ver la ausencia
de mi cara Elina
de mi cara de mi cara
de mi cara Elina

una imprudencia
diò la ocasion
de su insensata
prevaricacion.

La aguarda el fuego
la maldición
Y a mi me queda
la confucion la confucion
la confucion la confucion.

Me tranquiliza
bella ilucion
y dà la calma
á mi corazon
a mí a mi corazon

Meloe

Que alegre salta mi corazón.

Ya nuestra falta borró
borró, borró, borró
esta acción, esta acción,
esta acción,
esta acción, esta acción.

Cora

Que alegre salta mi corazón.

con risa

Ya nuestra falta borró
borró, borró, borró
esta acción, esta acción,
esta acción.

14. Recitado y cavatina**Recitado****Meloe**

Rumor oigo...

Cora

Ya vienen en su busca.

Meloe

Pero tarde...

Cora

Bien lejos de aquí están.

Meloe

Retirémonos
pues nuestra presencia
sospechas en
su pecho engendrarán.
Se van y sale Madama Berval.

Cavatina**Madama Berval**

Siento que el alma
de dolor se inclina
al ver la ausencia
de mi cara Elina,
de mi cara, de mi cara,
de mi cara Elina.

Una imprudencia
dio la ocasión
de su insensata
prevaricación.

La aguarda el fuego,
la maldición.
Y a mí me queda
la confusión, la confusión,
la confusión, la confusión.

Me tranquiliza,
bella ilusión,
y da la calma
a mi corazón,
a mí, a mi corazón,

mi corazon
A su regre
los dos amantes
saludados seran
como triunfantes
como triunfantes

segura estoy
que su lealtad
nos dara la paz
gloria libertad.
gloria gloria
libertad liber
gloria gloria
libertad libertad
gloria gloria libertad
gloria gloria libertad
libertad.
(Se và.)

Recitado

(Villuma.)

Y de donde inventaisteis q. en el bosque
había ya penetrado el Español
ved lo q ha ocasionado vuestra falta,
se ha escapado de la muerte ese traidor

Respondedme ¿quien fuè quien a las armas
por la primera vez os convoco?
quien lo hizo ha de morir... pues solo quiso
salvar a Elina y à su corruptor.

Coro.

Unas sacerdotizas encubiertas
fueron las q. dieron esa voz

Villuma

¿Y quienes son?

Coro

Nosotros lo ignoramos
su belo à nuestros ojos las cambiò

Villuma

Serà en vano ocuparnos por ahora
en màs q libertar a èsta Nacion
del horrible suplicio q le aguarda
de las manos del bàbaro español
Todos al ver a Elina rebestida
de ese metal q anhela su ambicion
volaràn à robarnos las riquezas,
la libertad la patria y el honor
Cerrémoles por tanto ese camino
q à nuestro suelo hombre conduciò

Madama Berval
mi corazón.
A su regreso,
los dos amantes
saludados serán
como triunfantes,
como triunfantes.

Segura estoy
que su lealtad
nos dará la paz,
gloria, libertad,
gloria, gloria,
libertad, libertad,
gloria, gloria,
libertad, libertad,
gloria, gloria, libertad,
gloria, gloria, libertad,
libertad.
Se va.

15. Recitado

Villuma

¿Y de dónde inventasteis que en el bosque
había ya penetrado el español?
Ved lo que ha ocasionado vuestra falta,
se ha escapado de la muerte ese traidor.

Respondedme, ¿quién fue quien a las armas
por la primera vez os convoco?
Quien lo hizo ha de morir... pues sólo quiso
salvar a Elina y a su corruptor.

Coro

Unas sacerdotisas encubiertas
fueron las que dieron esa voz.

Villuma

¿Y quiénes son?

Coro

Nosotros lo ignoramos,
su velo a nuestros ojos las cambió.

Villuma

Será en vano ocuparnos por ahora
en más que libertar a esta Nación
del horrible suplicio que le aguarda
de las manos del bárbaro español.
Todos, al ver a Elina revestida
de ese metal que anhela su ambición,
volarán a robarnos las riquezas,
la libertad, la patria y el honor.
Cerrémosles, por tanto, ese camino
que a nuestro suelo hombre dirigió.

Cerrad la entrada a la profunda gruta
por do puede llegar à esta mansion
volad a èjecutarlo ¿mas q. miro?
à nosotros se acercan ese traidor?

Ynfeliz, ¿como vuelve a insultarnos?
Yncas haced q muera...

(Reynaldo)

eso nõ
soldados un momento deteneos
si de la ingratitud negro borron
no quereis q cubra vuestra historia

(Elina)

El viene a ser vuestro libertador

(Villuma.)

Os engañan

Elina

No tal dejadlo q hable
si salvaros quereis del Español

Villuma

Os engañan os engañan os engañan

Reynaldo

Al salir al extremo de esa gruta
q. a vuestro pais q ayer me conduciõ
vi q. aun permanecian alli esperando
los q. me persiguieron con ardor
Mi imprevista salida, los vestidos
de Elina todo en fin los sorprendiõ
y ya se disponian para embestirme
cuando yo recobrando mi valor
me echo sobre uno de ellos lo asesino
y le arranco este acero
su furor por la muerte de aquel
à tanto grado vi q se aumentõ
que sin mas esperar vuelvo a esconderme
con la Sacerdotiza

Reynaldo

fuera temor

fuera temor

fuera temor

Ecelso Sol.

Elina, Villuma y Coro

Ecelso Sol ecelso Sol

todo lo hemos perdido

esos tiranos nos despedazaràn

ecelso Sol ecelso

Sol Sol

ecelso Sol.

Villuma y Coro

ecelso Sol

ecelso Sol

Elina y Reynaldo

ecelso Sol

Villuma

Cerrad la entrada a la profunda gruta
 por do puede llegar a esta mansión.
 ¡Volad a ejecutarlo...! ¿Mas qué miro?
 ¿A nosotros se acerca ese traidor?

Infeliz, ¿cómo vuelve a insultarnos?
 ¡Incas haced que muera...!

Reynaldo

¡Eso no!
 ¡Soldados, un momento, deteneos
 si de la ingratitude, negro borrón
 no queréis que cubra vuestra historia!

Elina

¡Él viene a ser vuestro libertador!

Villuma

¡Os engañan!

Elina

No tal, dejadlo que hable
 si salvaros queréis del español.

Villuma

¡Os engañan! ¡Os engañan! ¡Os engañan!

Reynaldo

Al salir al extremo de esa gruta
 que a vuestro país ayer me dirigió,
 ví que aún permanecían allí, esperando,
 los que me persiguieron con ardor.
 Mi imprevista salida, los vestidos
 de Elina, todo, en fin, los sorprendió.
 Y ya se disponían a embestirme
 cuando yo, recobrando mi valor,
 me echo sobre uno de ellos, lo asesino
 y le arranco este acero.
 Su furor por la muerte de aquél
 a tanto grado vi que se aumentó,
 que sin más esperar vuelvo a esconderme
 con la sacerdotisa.

Reynaldo

Fuera temor,
 fuera temor,
 fuera temor,
 fuera temor, fuera temor.
 Excelso Sol,

Elina, Villuma y coro

Excelso Sol, excelso Sol,
 todo lo hemos perdido,
 esos tiranos nos despedazarán.
 Excelso Sol, excelso Sol,
 excelso Sol, excelso Sol,
 excelso Sol,

Villuma y coro

excelso Sol,
 excelso Sol,

Elina y Reynaldo

excelso Sol,

ecselso Sol
ecselso Sol.

ecselso Sol.

Villuma y Coro (hombres) Elina, Reynaldo y Coro (mujeres)

todo lo hemos perdido
esos tiranos

perdido
esos tiranos

Villuma y Coro
nos despedazaran
despedazaran

Elina y Reynaldo
despedazarán

Villuma y Coro
nos despedazaran
despedazaran

Elina
despedazarán

Villuma y Coro
Despedazaran

Elina y Reynaldo
despedazarán

Reynaldo

Ellos me siguen llegarán en breve,
pero no vacileis q. pocos son
id a ocultaros cerca de la gruta
con los q. conoscais de mas valor
y en cuando todos salgan y escucheis
de sus horribles armas el fragor
les saldreis por la espalda a detenerlos
en tanto q. con otros vuelo yò
a atacarlos por el frente de este modo
todos habran de perecer

Elina, Reynaldo, Villuma y Coro

Oh Dios dirige nuestros golpes este día
Oh Dios dirige nuestros golpes este día
Salve de esclavitud Salva a tu Nacion

Coro

vamos a la refriega vamos luego
vamos a la refriega
vamos a la refriega

Aria Elina y Coro

Coro de Sacerdotizas

Ya van a la guerra
Reynaldo los guía
el Sol de este día
depende el honor
¡oh Sol de este día
depende el honor
de este día
depende el honor
Ya estan en la guerra
Reynaldo los guía

Elina

Del ser q. idolatro
la suerte me aflige

¡Oh cielo dirige
su brazo en favor
del triste
del triste peruano peruano
sucumba el vil opresor
el vil opresor

¡Oh Sol de este día

Ya vuelve triunfante

Villuma y coro

excelso Sol,
excelso Sol,

Elina y Reynaldo

excelso Sol.

Villuma y coro (hombres)

todo lo hemos perdido,
esos tiranos

Elina, Reynaldo y coro (mujeres)

...perdido,
esos tiranos

Villuma y coro

nos despedazarán,
despedazarán...

Elina y Reynaldo

despedazarán

Villuma y coro

nos despedazarán,
despedazarán...

Elina

despedazarán

Villuma y coro

despedazarán.

Elina y Reynaldo

...despedazarán.

Reynaldo

Ellos me siguen, llegarán en breve,
pero no vaciléis, que pocos son.
Id a ocultaros cerca de la gruta
con los que conozcáis de más valor,
y en cuando todos salgan y escuchéis
de sus horribles armas el fragor,
les saldréis por la espalda a detenerlos,
en tanto que con otros vuelo yo
a atacarlos por el frente. De este modo
todos habrán de perecer.

Elina, Villuma y coro

¡Oh Dios, dirige nuestros golpes este día!
¡Oh Dios, dirige nuestros golpes este día!
Salva de esclavitud, salva a tu Nación.

Coro

¡Vamos a la refriega, vamos luego!
¡Vamos a la refriega!
¡Vamos a la refriega!

16. Aria**Coro de sacerdotisas**

Ya van a la guerra,
Reynaldo los guía.
¡Oh Sol, de este día
depende el honor!
¡Oh Sol de este día
depende el honor,
de este día
depende el honor!
Ya están en la guerra,
Reynaldo los guía.

Elina

Del ser que idolatro
la suerte me aflige.

¡Oh cielo dirige
su brazo en favor!
Del triste,
del triste peruano, peruano
sucumba el vil opresor,
el vil opresor.

¡Oh Sol de este día

Ya vuelve triunfante

depende el honor
de la lid retornan
Reynaldo los guía
Oh Sol de este día
nos cubre de honor de honor

mi joven guerrero
Cayambur entero

lo llene de honor

¡Oh Sol de este día
depende el honor
de la lid retornan
Reynaldo los guía
Oh Sol de este día
nos cubre de honor de honor

Ya vuelve triunfante
mi joven guerrero
Cayambur entero

lo llene de honor

Sus palmas agitan
y unánimes gritan

Sus palmas agiten
y unánimes gritan

Coro dentro
viva el Salvador

Coro de Sacerdotizas

viva el Salvador

viva el Salvador

viva viva

el Salvador

viva viva

el Salvador

Sacerdotizas, Coro dentro y Elina
viva

Marcha triunfal.

Yncas y pueblo.
viva el héroe el joven bizarro
q hoy nos llena de gloria
y honor
y à la raza feroz de Pizarro
el espanto infundiò y el terror.

Sacerdotes Sacerdotizas
el joven etc

Elina y la madre, Villuma
el joven
q hoy nos llena de gloria
y honor
de Pizarro
el espanto infundiò y el terror.

Yncas y pueblo, Sacerdotes
Viva

Sacerdotizas
viva

Elina, la madre y Villuma

Yncas y pueblo
el héroe

Sacerdotizas
viva

Elina, la madre y Villuma
el héroe

Sacerdotes
el héroe

Yncas y pueblo
joven bizarro

Sacerdotizas
viva

Sacerdotes, Elina, la madre, Villuma,
el joven bizarro

Yncas y pueblo, Sacerdotes
Viva

Yncas y pueblo
el

Sacerdotizas
viva

Elina, la madre, Villuma
el héroe

Coro de sacerdotisas

depende el honor!
De la lid retornan,
Reynaldo los guía.
¡Oh Sol, este día
nos cubre de honor, de honor!

¡Oh Sol de este día
depende el honor!
De la lid retornan,
Reynaldo los guía.
Oh Sol, este día
nos cubre de honor!

Sus palmas agitan
y unánimes gritan:

Coro interno

“¡Viva el Salvador!”

“¡Viva el Salvador”!

“¡El Salvador”!

“¡El Salvador!”

Sacerdotisas, coro interno y Elina

“¡Viva!”

Elina

mi joven guerrero,
Cayambur entero

lo llene de honor.

Ya vuelve triunfante
mi joven guerrero,
Cayambur entero

lo llene de honor.

Sus palmas agitan
y unánimes gritan:

Coro de sacerdotisas

“¡Viva el Salvador!”

“¡Viva, viva!”

“¡Viva, viva!”

17. Marcha triunfal**Incas y pueblo**

¡Viva el héroe, el joven bizarro
que hoy nos llena de gloria
y honor!
Y a la raza feroz de Pizarro,
el espanto infundió y el terror.

Incas, pueblo y sacerdotes

¡Viva

Incas y pueblo

el héroe,

Incas y pueblo

el joven bizarro!

Incas, pueblo y sacerdotes

¡Viva

Incas y pueblo

el héroe,

Sacerdotes y sacerdotisas

...el joven
que hoy nos llena de gloria
y honor!
de Pizarro,
el espanto infundió y el terror.

Sacerdotisas

¡Viva,

Sacerdotisas

viva!

Sacerdotes

el héroe,

Sacerdotisas

¡Viva!

Sacerdotisas

¡Viva!

Elina, la madre y Villuma

...el joven
que hoy nos llena de gloria
y honor!
de Pizarro,
el espanto infundió y el terror.

Elina, la madre y Villuma**Elina, la madre y Villuma**

el héroe,

Sacerdotes, Elina, la madre y Villuma

el joven bizarro!

Elina, la madre y Villuma

el héroe,

	Sacerdotes el héroe	
Yncas y pueblo	Sacerdotes, Sacerdotizas	Elina, la madre, Villuma el joven bizarro
Yncas y pueblo, Sacerdotes el	Sacerdotizas viva viva el	Elina, la madre, Villuma el héroe
Yncas y pueblo	Sacerdotes el joven bizarro	Sacerdotizas, Elina, la madre, Villuma bizarro
Yncas y pueblo que hoy nos llena		
Yncas y pueblo, Sacerdotes de gloria y honor	Sacerdotizas	Elina, la madre, Villuma y honor
Yncas y pueblo (tenores) y à la	Sacerdotizas y à la	Elina, la madre, Villuma y à la
Yncas y pueblo. raza fe__ de Pi__ mor.	Sacerdotes Sacerdotizas raza feroz de Pi__ mor.	Elina y la madre, Villuma raza feroz de Pizarro el espanto infundió y el temor.
Yncas y pueblo Cayambur en	Sacerdotes Sacerdotizas de ho- Cayambur entero de honor.	
Yncas y pueblo (tenores) Sus palmas agitan y unanimes gritan	Sacerdotes. Sacerdotizas y unanimes gritan	Elina, la madre, Villuma Sus palmas agitan y unanimes gritan
Yncas y pueblo —	Sacerdotes. Sacerdotizas —	Elina, la madre, Villuma viva viva viva el Salvador
Yncas y pueblo viva	Sacerdotizas viva	
Yncas y pueblo —	Sacerdotes. Sacerdotizas —	Elina, la madre, Villuma viva el Salvador.
Yncas y pueblo viva viva _____dor	Sacerdotes Sacerdotizas viva viva vi- viva _____dor	Elina, la madre, Villuma viva viva el Salvador
Yncas y pueblo viva el héroe el joven bizarro q. hoy nos ha llenado de gloria y de honor	Sacerdotes Sacerdotizas — — nor de gloria y honor	Elina, la madre, Villuma que hoy nos llena

	Sacerdotes el héroe,	
Incas y pueblo el joven bizarro!	Sacerdotes y sacerdotisas el joven bizarro!	Elina, la madre y Villuma el joven bizarro!
Incas, pueblo y sacerdotes el héroe,	Sacerdotisas ¡Viva, viva el héroe,	Elina, la madre y Villuma el héroe,
Incas y pueblo	Sacerdotes el joven bizarro,	Sacerdotisas, Elina, la madre y Villuma bizarro,
Incas y pueblo que hoy nos llena		
Incas, pueblo y sacerdotes de gloria y honor!	Sacerdotisas y honor!	Elina, la madre y Villuma y honor!
Incas y pueblo (tenores) Y a la	Sacerdotisas Y a la	Elina, la madre y Villuma Y a la
Incas y pueblo raza feroz de Pizarro, el espanto infundió y el temor.	Sacerdotes y sacerdotisas raza feroz de Pizarro, el espanto infundió y el temor.	Elina, la madre y Villuma raza feroz de Pizarro, el espanto infundió y el temor.
Incas y pueblo Cayambur entero dé honor.	Sacerdotes Sacerdotisas Cayambur entero dé honor. entero de honor.	
Incas y pueblo (tenores) Sus palmas agitan y unánimes gritan:	Sacerdotes y sacerdotisas y unánimes gritan:	Elina, la madre y Villuma Sus palmas agitan y unánimes gritan:
Incas y pueblo ¡Viva, viva, viva el Salvador!	Sacerdotes y sacerdotisas ¡Viva, viva, viva el Salvador!	Elina, la madre y Villuma ¡Viva, viva, viva el Salvador!
Incas y pueblo ¡Viva!	Sacerdotisas ¡Viva!	
Incas y pueblo ¡Viva el Salvador!	Sacerdotes y sacerdotisas ¡Viva el Salvador!	Elina, la madre y Villuma ¡Viva el Salvador!
Incas y pueblo ¡Viva! ¡Viva!	Sacerdotes Sacerdotisas ¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!	Elina, la madre y Villuma ¡Viva!
¡Viva el Salvador!	¡Viva el Salvador!	¡Viva el Salvador!
Incas y pueblo ¡Viva el héroe el joven bizarro que hoy nos ha llenado de gloria y de honor!	Sacerdotes Sacerdotisas el joven bizarro que hoy nos ha llenado de gloria y de honor!	Elina, la madre y Villuma que hoy nos llena

Yncas y pueblo
y à la raza feroz de Pizarro
el espanto confundió
rror

Sacerdotes
y a la raza
rror

Sacerdotizas
feroz de Pizarro
rror

Elina, la madre, Villuma
y a la raza
y el terror

Recitado Cantabile

Villuma

Reynaldo me averguenzo
de haberte calumniado
Si un momento he podido
con razon de lo inmenso
del golpe que me ha dado
este pueblo querido
dudar de tu virtud
ecsige en recompensa
todo lo que quisieres,
digno de todo eres,
prueba mi gratitud.

prueba mi gratitud

pues yo quiero la prueba
ecsigiendo de mi...
pideme que saciada
será tu volun

Tu voluntad

¿qué? Dí...
mi vida aquí la tienes.
pues la corona
q. adorna mis sienes?

que quieres?

¿à Elina?

Elina lo he jurado
es tuya, del Peruano
desde hoy serás hermano
seras hermano
Ya està decidido.

Attaca súbito al Cuartetto final

Villuma

Del peruano el escudo
tu mano ha pedido Elina
y no dudo que luego accederás
accederàs

(Reynaldo.)

Mi corazon no puede
tener mas recompensa
q. el ver q. me concede
Villuma su amistad

Yo nada...

pues bien si mi conducta
premiable te parece,
y algo mi accion merece
yo quisiera

¡Oh nõ!

Para ella no naci,
prenda mas rica anhelo
joya más peregrina...

Quiero à Elina

à Elina si.
si a Elina si

¡Ah! tu me haces feliz
tu me haces feliz

Coro.

Ya esta deci

Cuartetto y Escena última

Elina

Madre.

Reynaldo.

Nõ es necesario el ruego

Incas y pueblo

Y a la raza feroz de Pizarro,
el espanto confundió
y el terror.

Sacerdotes

Y a la raza
el espanto confundió
y el terror.

Sacerdotisas

feroz de Pizarro
y el terror.

Elina, la madre y Villuma

y a la raza
y el terror.

18. Recitado cantabile**Villuma**

Reynaldo, me avergüenzo
de haberte calumniado.
Si un momento he podido,
con razón de lo inmenso
del golpe que me ha dado
este pueblo querido,
dudar de tu virtud,
exige, en recompensa,
todo lo que quisieras,
digno de todo eres,
prueba mi gratitud.

Prueba mi gratitud.

Pues yo quiero la prueba
exigiendo de mí...
Pídeme, que saciada
será tu voluntad,

tu voluntad.

¿Qué? ¡Di...!
Mi vida aquí la tienes.
Pues, ¿la corona
que adorna mis sienes?

¿Qué quieres?

¿A Elina?

Elina... lo he jurado,
es tuya, del peruano
desde hoy serás hermano,
serás hermano.
¡Ya está decidido!

Attacca súbito al Cuarteto final

Villuma

Del peruano el escudo,
tu mano ha pedido, Elina,
y no dudo que luego accederás,
accederás.

Reynaldo

Mi corazón no puede
tener más recompensa
que el ver que me concede
Villuma su amistad.

Yo, nada...

Pues bien, si mi conducta
premiable te parece,
y algo mi acción merece,
yo quisiera...

¡Oh no!

Para ella no nací.
Prenda más rica anhelo,
joya más peregrina...

¡Quiero a Elina!

¡A Elina, sí!

¡Sí, a Elina, sí!

¡Ah! ¡Tú me haces feliz,
tú me haces feliz!

Coro

¡Ya está decidido!

19. Cuarteto y escena última

Elina

La madre

Reynaldo

No es necesario el ruego,

y yo no dudo
q. luego accederàs
Reynaldo ven recibe
a tu esposa adorada.

suyo es mi corazon

¿Y dudáis un momento
que nó admitiera yo

Hija mía no desprecies
de tu dicha el instante
ès un héroe tu amante
¿que no lo admitiras?

Reynaldo ven
recibe a tu Esposa
Recibe a tu Esposa
adorada.

mi alma
está anonadada
no sè ni adonde estoy
¿y dudáis? un momento
que no admitiera yò?

es un héroe
un héroe tu amante
¿que no lo admitiras?
que no lo admitirás

La dicha que ligera
cuando yò la buscaba
rauda se disipaba
cual sombra ante la luz

Villuma y Coro
Ven pues a disfrutarla
ven pues a disfrutarla
antes q abra

Elina
Voy pues a disfrutarla
voy pues a disfrutarla
antes q abra
antes q. abra la noche
su lùgubre capuz

Madre
Ven pues a disfrutarla
ven pues a disfrutarla
antes q abra

Reynaldo
la dicha si sì mi mi dicha
la he hallado en Cayambur
ven pues a disfrutarla
antes__

Ven pues a disfrutarla
ven pues a disfrutarla
antes q abra

Voy pues a disfrutarla
voy pues a disfrutarla
antes q abra
antes q. abra la noche
su lùgubre capuz

Ven pues a disfrutarla
ven pues a disfrutarla
antes q abra

la dicha si sì mi mi dicha
la he hallado en Cayambur
ven pues a disfrutarla
antes__

à disfrutarla
antes__

Voy pues a disfrutarla
antes que abra la noche
antes q. abra la noche
su lùgubre capuz

Ven pues__
__

à disfrutarla
antes__

à disfrutarla
antes__

Voy pues a disfrutarla
antes que abra la noche
antes q. abra la noche
su lùgubre capuz

Ven pues__
__

à disfrutarla
antes__

antes q abra la noche
su lugubre capuz

lùgubre capuz
lùgubre capuz

__
puz

Coro
antes q. abra la noche
su lugubre capuz.
antes que abra la noche
su lùgubre capuz.

Reynaldo
Permiteme adorada
que à tu fragante seno
el mio de placer lleno
se reuna a palpitar.

Villuma

Y yo no dudo
que luego accederás.
Reynaldo ven, recibe
a tu esposa adorada.

Reynaldo ven,
recibe a tu Esposa,
recibe a tu Esposa
adorada.

Villuma y Coro

Ven, pues, a disfrutarla,
ven, pues, a disfrutarla
antes q abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Ven, pues, a disfrutarla,
ven, pues, a disfrutarla
antes q abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

a disfrutarla
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

a disfrutarla
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Antes que abra la noche
su lúgubre capuz

Coro

Antes que abra la noche
su lúgubre capuz,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Reynaldo

Permíteme adorada,
que a tu fragante seno,
el mío, de placer lleno,
se reúna a palpitar.

Elina

suyo es mi corazón.

¿Y dudáis un momento
que no admitiera yo?

Mi alma
está anonadada,
no sé ni adonde estoy.
¿Y dudáis un momento
que no admitiera yo?

Elina

Voy, pues, a disfrutarla,
voy, pues, a disfrutarla
antes que abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Voy, pues, a disfrutarla,
voy, pues, a disfrutarla
antes que abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Voy, pues, a disfrutarla
antes que abra la noche,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Voy, pues, a disfrutarla
antes que abra la noche,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

lúgubre capuz,
lúgubre capuz.

La madre

Hija mía, no desprecies
de tu dicha el instante,
es un héroe tu amante.
¿Qué no lo admitirás?

Es un héroe,
un héroe tu amante.
¿Qué, no lo admitirás?
¿Qué, no lo admitirás?

Madre

Ven, pues, a disfrutarla,
ven, pues, a disfrutarla
antes q abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Ven, pues, a disfrutarla,
ven, pues, a disfrutarla
antes q abra,
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

Ven, pues, a disfrutarla
antes que abra la noche,
antes que abra la noche,
su lúgubre capuz.

Ven, pues, a disfrutarla
antes que abra la noche,
antes que abra la noche,
su lúgubre capuz.

lúgubre capuz,
lúgubre capuz.

Reynaldo

La dicha que ligera,
cuando yo la buscaba
rauda se disipaba
cual sombra ante la luz,

Reynaldo

la dicha, sí, sí, mi, mi dicha
la he hallado en Cayambur,
sí. Ven pues a disfrutarla
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

la dicha, sí, sí, mi, mi dicha
la he hallado en Cayambur,
sí. Ven pues a disfrutarla
antes que abra la noche
su lúgubre capuz.

a disfrutarla
antes que abra la noche,
que abra la noche
su lúgubre capuz.

a disfrutarla
antes que abra la noche,
que abra la noche
su lúgubre capuz.

lúgubre capuz,
lúgubre capuz.

los ___
so me haràn

Elina
¡Ah con cuanto contento
recibo de tus brazos
los eternos lazos
q. dichosa me haràn.

Elina, La Madre, Reynaldo, Villuma y Coro
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial
de un gozo celestial
de un gozo celestial

Elina
¡Ah con cuanto contento
recibo de tus brazos
los eternos lazos
que dicha se me haràn
se me haràn

Villuma, Reynaldo, La Madre
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial.

Yncas y Pueblo, Sacerdotizas
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial.

Yncas y Pueblo, Sacerdotizas
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial
de un gozo celestial
de un gozo celestial
nuestra alma se encuentra llena
de un gozo celestial

Villuma, Reynaldo, La Madre
dichosa la haran

Elina
dichosa me haràn

de un gozo celestial
nuestra alma se encuentra llena

q. dichosa la haran
q. dichosa la haran
dichosa la haran

q dichosa me haràn
q. dichosa me haran
dichosa me haràn

de un gozo celestial
nuestra alma se encuentra llena

q. dichosa la haran
q. dichosa la haran
dichosa la haran

q dichosa me haràn
q. dichosa me haran
dichosa me haràn

Todos

De un gozo celestial
de un gozo celestial
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial celestial.

De un gozo celestial
de un gozo celestial
nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial celestial.

Coro

—
—
—

La Madre, Reynaldo, Villu

—
nuestra al
—

Elina,

De un gozo celestial
mi alma se halla llena
de un gozo celestial

Coro

llena

Villuma y La Madre
su alma

Reynaldo y Elina
mi alma se halla llena

Reynaldo

los eternos lazos
que dichoso me harán!

Elina

¡Ah, con cuánto contento
recibo de tus brazos
los eternos lazos
que dichosa me harán!

Elina, la madre, Reynaldo, Villuma y coro

Nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial,
de un gozo celestial,
de un gozo celestial.

Elina

¡Ah con cuanto contento
recibo de tus brazos
los eternos lazos
que dicha se me harán,
se me harán!

Villuma, Reynaldo y la madre

Nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial.

Incas, pueblo y sacerdotisas

Nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial.

Incas, pueblo y sacerdotisas

Nuestra alma se halla llena
de un gozo celestial,
de un gozo celestial,
de un gozo celestial.
Nuestra alma se encuentra llena
de un gozo celestial,

Villuma, Reynaldo y la madre

...dichosa la harán,

Elina

...dichosa me harán,

de un gozo celestial.

Nuestra alma se encuentra llena
de un gozo celestial.

de un gozo celestial.

Nuestra alma se encuentra llena
de un gozo celestial.

que dichosa la harán,
que dichosa la harán,
dichosa la harán,

que dichosa la harán,
que dichosa la harán,
dichosa la harán.

que dichosa me harán,
que dichosa me harán,
dichosa me harán,

que dichosa me harán,
que dichosa me harán,
dichosa me harán.

Todos

De un gozo celestial,
de un gozo celestial
nuestra alma se halla llena,
de un gozo celestial, celestial.

De un gozo celestial,
de un gozo celestial
nuestra alma se halla llena,
de un gozo celestial, celestial.

Coro

De un gozo celestial
nuestra alma se halla llena,
de un gozo celestial.

La madre, Reynaldo y Villuma

De un gozo celestial
nuestra alma se halla llena,
de un gozo celestial.

Elina

De un gozo celestial
mi alma se halla llena,
de un gozo celestial.

Coro

Su alma se halla llena

Villuma y la madre

Su alma se halla llena

Reynaldo y Elina

Mi alma se halla llena

Coro

—
—

llena

—
—

tial.

Villuma y La Madre

—
—

su alma

—
—

tial.

Reynaldo y Elina

de un gozo celestial
de un gozo celestial celes

mi alma se halla llena

de un gozo celestial
de un gozo celestial celestial.

Todos

de un gozo celestial celestial

Fin de la Ópera.

La instrumentó M. Eduardo Gavira

[rúbrica]

Coro

de un gozo celestial,
de un gozo celestial, ¡sí!

Su alma se halla llena
de un gozo celestial,
de un gozo celestial, celestial,

Todos

de un gozo celestial, celestial.

Villuma y la madre

de un gozo celestial,
de un gozo celestial, ¡sí!

Su alma se halla llena
de un gozo celestial,
de un gozo celestial, celestial,

Reynaldo y Elina

de un gozo celestial,
de un gozo celestial, ¡sí!

Mi alma se halla llena
de un gozo celestial,
de un gozo celestial, celestial,

Fin de la ópera

La instrumentó M. Eduardo Gavira



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

REYNALDO Y ELINA O LA SACERDOTISA PERUANA (1838)
ÓPERA EN TRES ACTOS DE MANUEL COVARRUBIAS
TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO PRELIMINAR
TOMO II: EDICIÓN CRÍTICA

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA

ELÍAS MORALES CARIÑO

TUTOR PRINCIPAL

JOSÉ DE JESÚS HERRERA ZAMUDIO

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2018

Índice general

Tomo I. Estudio preliminar

Introducción	7
Contexto histórico	20
Criterios de edición	34
Aparato crítico	42
Conclusiones	130
Bibliografía	136
Anexo 1. Óperas representadas en México por la Compañía Galli	146
Anexo 2. Libreto. Transcripción paleográfica y modernizado	152

Tomo II. Edición crítica

Partitura orquestal	1
Anexo A. Libreto modernizado	A 1
Anexo B. Partitura para voz y piano	B 1

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana

Ópera en tres actos de
Manuel Covarrubias
1838



Transcripción y edición crítica
Elías Morales Cariño
2018

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana

Ópera en tres actos
de Manuel Covarrubias

Libreto de Gabino F. Bustamante
Orquestación de M. Eduardo Gavira

Personajes

Elina, sacerdotisa (soprano)
Reynaldo, aventurero (mezzosoprano*)
Villuma, gran sacerdote y jefe, padre de Elina (barítono)
Anais, gran sacerdotisa (soprano)
Cora, sacerdotisa (soprano)
Meloe, sacerdotisa (mezzosoprano)
La madre, madre de Elina (mezzosoprano)
Madama Berval (soprano)
Coro de sacerdotes, sacerdotisas, incas y pueblo

La acción se desarrolla en el monte Cayambur hacia principios del S.XVIII durante la dominación española.

Instrumentación

Obertura

2 flautas
1 oboe
2 clarinetes (Do)
2 cornos (Re)
2 trompetas (Fa)
2 trombones
1 Oficleido (trombón)
Tímboles (Re-La)
Bombo
Cuerdas

Actos 1º, 2º y 3º

1 flautín / 2ª flauta
1 flauta
2 clarinetes (Do, La, Sib)
2 fagotes
2 cornos (Do, Re, Mi, Fa, Sol)
2 trompetas (La, Sib)
3 trombones
Percusión (tambor redoblante, bombo, platillos)
Tímboles (Re, Mi, Sol, La, Si)
Cuerdas

* En el manuscrito está marcado como "contralto", tal denominación era todavía utilizada a principios del siglo XIX para referirse a la voz femenina grave contraparte de la "soprano"; el papel puede realizarlo una mezzosoprano.

◊ La ilustración de la página anterior está tomada de Pigault-Lebrun (Charles-Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoÿ). *Théodore, ou Les Péruviens*. En *Les cent vingt jours ou les quatre nouvelles*. Vol.1. París: Barba, 1800, s.p.

Índice

Obertura	1
Acto primero	
1. Introducción y dúo (Reynaldo y Elina)	72
2. Romanza (Elina)	102
3. Marcha triunfal (coro)	115
4. Recitado y coro	
[Recitado] (Villuma)	130
Plegaria (coro)	132
5. Cántico sagrado	
Procesión al sepulcro de Capana (coro)	159
Danza (coro)	176
6. Escena y dúo	
Recitado (Anaís, Villuma y coro)	183
Recitado (Elina)	188
Duetto (Reynaldo y Elina)	193
7. Escena y final	
Recitado (Villuma, Cora y coro)	210
<i>Andante</i> (Villuma)	222
Dúo (Villuma y Elina)	236
[Trío] (Villuma, Elina, Reynaldo)	269
Acto segundo	
8. [Recitado y] dúo (Elina y Reynaldo)	281
9. [Recitado] (Cora y Meloe)	374
10. [Coro y recitado] (coro y Villuma)	380
11. Cuarteto (Elina, la madre, Reynaldo, Villuma y coro)	391
12. Escena última (Villuma, Reynaldo, Elina, Meloe, Cora, un soldado y coro)	431
Acto tercero	
13. Preludio y dúo (Cora y Meloe)	461
14. Recitado y cavatina	
Recitado (Cora y Meloe)	491
[Cavatina] (Madama Berval)	493
15. Recitado [y escena] (Villuma, Reynaldo, Elina y coro)	520
16. Aria y coro (Elina y coro)	563
17. Marcha triunfal (Elina, la madre, Villuma y coro)	578
18. Recitado cantabile (Villuma, Reynaldo y coro)	599
19. Cuarteto y escena última (Elina, la madre, Reynaldo, Villuma y coro)	614

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana

Obertura

Manuel Covarrubias

Andante

2 Flautas *unis.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *unis.* *p*

Oboe *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

2 Clarinetes (Do) *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *solo* *p*

2 Cornos (Re) *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

2 Trompetas (Fa) *unis.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

2 Trombones *unis.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Oficleido *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Timbales (Re-La) *p*

Bombo

Violín principal *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Violín 1 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Violín 2 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Viola *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Violonchelo *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

Contrabajo *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

This musical score is for a symphony orchestra, featuring woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), Trumpet (Tr (Fa)), Trombone (Tbn), Ophicleide (Of), Timpani (Timb), Bass Drum (Bom), Violin I (VI pr), Violin II (VII), Violin III (V12), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte), as well as articulation marks like accents and slurs. A specific instruction *unis.* (unison) is present above the Flute part in the second measure. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

14

Largo

Musical score for orchestra and strings, measures 14-17. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Ophicleide (Of), Timpani (Timp), Bass Drum (Bom), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Largo'. Measure 14 shows the beginning of the section with various instruments. Measures 15 and 16 show the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics markings like *pizz.* and *[p]*. Measure 17 features a *[arco]* section for the Violin I part, with a long, sweeping melodic line.

18

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

p

p

p

p

21

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

8

24

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re) *unis.*

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr *tr* *ff* *p*

Vl I

Vl II

Vla

Vc ***

Cb ***

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

Detailed description: This page of a musical score, numbered 28, features thirteen staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), Trumpet in F (Tr (Fa)), Trombone (Tbn), and Bassoon (Of). The percussion section consists of Timpani (Timb) and Bombardone (Bom). The string section includes Violin primo (Vl pr), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The woodwinds are mostly silent, with some notes in the Cor Anglais and Bassoon staves. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cor Anglais part includes a dynamic marking of *f* and a fermata over the first two measures. The Bassoon part has an asterisk above the first measure. The string parts are written in a consistent rhythmic pattern across the three measures.

31

Fl

Ob *cresc.*

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr *tr.* *cresc.* *tr.* *cresc.* *tr.*

Vl I

Vl II

Vla

Vc *b*

Cb *b*

8

35

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

Allegretto

39

2. *unis.*

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

p

cresc.

a l

arco

[arco]

42

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

f

ff

ff

ff

49

a tempo

Fl *pp* *p*

Ob *pp*

Cl (Do) *p*

Cor (Re) *pp*

Tr (Fa) *pp*

Tbn *pp*

Of *pp*

Timb

Bom

Vl pr *pp*

Vl I *pp*

Vl II *pp*

Vla *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

8

Allegro agitato

Musical score for orchestra and strings, measures 52-55. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Horn (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Bassoon (Of), Snare Drum (Bom), Cymbals (Timb), Violin (Vl), Viola (Vla), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 52 features a melodic phrase in the upper woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) marked with a fermata and a first ending bracket. The strings and lower woodwinds play chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measures 53 and 55. Measure 54 includes a performance instruction: ** [Este pasaje puede ejecutarse por un violonchelo o una trompeta.]* (This passage can be performed by a cello or trumpet). Measure 55 shows a first ending bracket with a fermata, leading into measure 56. A dynamic marking of *p* is also present in measure 56.

57 *rall.*

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

Detailed description of the musical score: The score is for page 57 of a symphony. It features 15 staves for various instruments. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The Flute, Oboe, Clarinet (D), Trombone, Horn, Timpani, Bombardone, Violin I, and Violin II parts are mostly silent, indicated by rests. The Cor Anglais (Re) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet (Fa) part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabass part has a simple bass line. The score includes various musical notations such as rests, chords, and melodic lines.

66 *a piacere* *rall.* *a tempo*

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re) *a piacere* *rall.* *a tempo*

Tr (Fa) *a piacere* *rall.* *a tempo*

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr *pizz*

Vl I *pizz*

Vl II

Vla *rall.*

Vc *a piacere* *rall.* *a tempo* [nmi]

Cb

72

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr
[arco]

Vl I
[arco]

Vl II

Vla

Vc

Cb

sf

[p]³

sf

sf

sf

8

79

Fl *rall.* *a tempo unis.* *f* 3 3 3 *

Ob *rall.*

Cl (Do) *

Cor (Re) *

Tr (Fa) *f* *

Tbn *f*

Of *f*

Timb 3 3 3 *f*

Bom

Vl pr *rall.* *f* 3 3 3 *

Vl I *rall.* *f* 3 3 3 *

Vl II

Vla

Vc *

Cb *

8

86

cresc.

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

cresc.

cresc.

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

90

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl (Do) *ff*

Cor (Re) *ff*

Tr (Fa) *ff*

Tbn *ff*

Of *ff*

Timb *f* *ff*

Bom

Vi pr *ff*

VI *ff*

VI2 *ff*

Vla *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

95

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

100

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

105

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (Fa)
Tbn
Of
Timb
Bom
Vl pr
Vl I
Vl II
Vla
Vc
Cb

110

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (Fa)
Tbn
Of
Timb
Bom
Vl pr
Vl I
Vl II
Vla
Vc
Cb

116

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (Fa)
Tbn
Of
Timb
Bom
Vl pr
Vl I
Vl II
Vla
Vc
Cb

120

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

124

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

128

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

132

Fl *unis.*
p

Ob *p*

Cl (Do) *[unis.]*
p

Cor (Re) *[unis.]*
p

Tr (Fa) *[unis.]*
p

Tbn *[unis.]*
p

Of *p*

Timb

Bom

VI pr *p*

VI I *p*

VI 2 *p*

Vla *p*

Vc *p*

Cb *p*

145

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (Fa)
Tbn
Of
Timb
Bom

pizz.
p

Trompeta en La

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

p

piz.

[unis.]

[arco]

8

The musical score on page 159 features the following parts and details:

- Flute (Fl):** Rests until measure 5, then plays chords of F#4, A4, and C#5.
- Oboe (Ob):** Plays a melodic line with slurs, starting on E4 and moving up to G#4, with a dynamic of *f* starting in measure 5.
- Clarinet (Cl) (Do):** Rests until measure 5, then plays chords of F#4, A4, and C#5.
- Horn (Cor) (Re):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* starting in measure 5.
- Trumpet (Tr) (La):** Rests until measure 5, then plays chords of F#4, A4, and C#5, with a dynamic of *f*.
- Trombone (Tbn):** Rests until measure 5, then plays chords of F#4, A4, and C#5, with a dynamic of *f*.
- Bassoon (Of):** Rests until measure 5, then plays chords of F#4, A4, and C#5, with a dynamic of *f*.
- Timpani (Timb):** Rests throughout the measures.
- Bombardino (Bom):** Rests throughout the measures.
- Violin I (VI I):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* and *pizz.* starting in measure 10.
- Violin II (VI II):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* and *pizz.* starting in measure 10.
- Viola (VIa):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* and *pizz.* starting in measure 10.
- Violoncello (Vc):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* and *pizz.* starting in measure 10.
- Contrabasso (Cb):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic of *f* and *pizz.* starting in measure 10.

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

p

p

p

p

p

p

p

p

[unis.]

175

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

8

arco

arco

arco *p*³

*

*

*

3

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

* (measures 184, 185, 189, 190)

[solo] (measures 187, 189)

cresc. (measures 187, 189)

arco (measures 189, 190)

3 (triplets in measures 187, 189)

191

Fl *tris.*
Ob
Cl (Do) 3 *[unis.]*
Cor (Re) * * * *
Tr (La) *[solo]* 3 *[solo]* 3 *[unis.]* 3
Tbn
Of
Tymb
Bom
Vi pr 3
VIl 3
Vl2 3
Vla
Vc
Cb 8

199

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timp

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla *

Vc

Cb

s

Detailed description: This page of a musical score, numbered 206, contains 14 staves for various instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute (Fl) part features a melodic line with slurs and ties. The Oboe (Ob) part has a similar melodic line. The Clarinet (Cl) part consists of sustained chords. The Horn (Cor) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet (Tr) part has sustained chords. The Trombone (Tbn) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon (Of) part has a melodic line with slurs and ties. The Timpani (Timb) part is silent. The Bombardone (Bom) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin parts (VI pr, VI I, VI 2) play sustained chords. The Viola (Vla) part has sustained chords. The Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. A fermata is marked over the first measure of the Cb part.

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

[unis.]

f

f

f

f

f

f

f

f

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

8

Fl *unis.*
p

Ob *p*

Cl (Do) *p* [solo]

Cor (Re) *p*

Tr (La) *[unis.]*
p

Tbn *[unis.]*
p

Of *p*

Timb

Bom

Vl pr *p*

Vl I *p*

Vl II *p*

Vla *p*

Vc *p*

Cb *p*

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La) **Trompeta en Fa**

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

pizz.

f

arco

8

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vi pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

f

ff

p

solo

p

* [Este pasaje puede ejecutarse por un violonchelo, una trompeta o un trombón.]

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

rit.

rall.

* [La cadenza puede ser tocada por un Vc, una Tr o un Tbn.]

8

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

a tempo
pizz.

[arco]

sf

[arco]

sf

a tempo
[tutti]
pizz.

[arco]

pizz.

[arco]

3

8

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (Fa)

Tbn

Of

Timb

Bom

Vl pr

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

271

Fl *rall.* *a tempo*

Ob

Cl (Do) *

Cor (Re) *

Tr (Fa) **Trompeta en La**

Tbn

Of

Timb 3 3

Bom

Vl pr *rall.* *a tempo*

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb 8

276

unis. *cresc.*

Fl *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ob

Cl (Do)

Cor (Re) *

Tr (La) *f*

Tbn *f* *

Of *f*

Timb *f* *f* *f* *f*

Bom

Vl pr *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vl1 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vl2

Vla

Vc *f*

Cb *f*

Fl Flute: Treble clef, key signature of two flats. Features sixteenth-note triplets and a *p* dynamic marking.

Ob Oboe: Treble clef, key signature of two flats. Features a *p* dynamic marking.

Cl (Do) Clarinet: Treble clef, key signature of two flats. Features a *p* dynamic marking.

Cor (Re) Horn: Treble clef, key signature of three flats. Includes an asterisk (*) above the staff.

Tr (La) Trumpet: Treble clef, key signature of three flats. Includes a *p* dynamic marking.

Tbn Trombone: Bass clef, key signature of three flats. Includes a *p* dynamic marking and the instruction *[unis.]*.

Of Bassoon: Bass clef, key signature of two flats.

Timb Timpani: Bass clef, key signature of two flats. Features *f* dynamic markings.

Bom Bass Drum: Bass clef, key signature of two flats.

VI pr Violin: Treble clef, key signature of two flats. Features sixteenth-note triplets.

VI1 Violin: Treble clef, key signature of two flats. Features sixteenth-note triplets and a *pizz.* marking.

VI2 Violin: Treble clef, key signature of two flats. Features a *pizz.* marking.

Vla Viola: Bass clef, key signature of two flats. Features a *pizz.* marking.

Vc Violoncello: Bass clef, key signature of two flats. Features a *pizz.* marking.

Cb Contrabass: Bass clef, key signature of two flats. Features a *pizz.* marking and a subscript *s* below the staff.

This page of a musical score, numbered 285, contains the following parts and notation:

- Flute (Fl):** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end.
- Oboe (Ob):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end.
- Clarinet in D (Cl (Do)):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs.
- Cor Anglais (Cor (Re)):** Treble clef, key signature of two sharps. The staff is mostly empty.
- Trumpet (Tr (La)):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end.
- Trombone (Tbn):** Bass clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end.
- Ophicleide (Of):** Bass clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end.
- Timpani (Timb):** Bass clef, key signature of two sharps. The staff is mostly empty.
- Bombardone (Bom):** Bass clef, key signature of two sharps. The staff is mostly empty.
- Violin part (VI pr):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs.
- Violin I (VI1):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic accompaniment with asterisks marking specific notes.
- Violin II (VI2):** Treble clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic accompaniment with asterisks marking specific notes.
- Viola (Vla):** Bass clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic accompaniment with asterisks marking specific notes.
- Violoncello (Vc):** Bass clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic accompaniment.
- Contrabass (Cb):** Bass clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic accompaniment.

Fl ^{*}
 Ob ^{*}
 Cl (Do) ^{*}
 Cor (Re)
 Tr (La)
 Tbn [unis.] ^{*}
 Of
 Timb
 Bom
 VI pr *pizz.*
 VI1 *pizz.* *arco*
 VI2 *pizz.* *arco*
 Vla *pizz.* *arco*
 Vc *pizz.* *arco*
 Cb _s *pizz.* *arco*

The score is for page 293 and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet (D), Cor Anglais (E), Trumpet (A), Trombone (unison), Ophicleide, Timpani, Bombardone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and Trombone have a dynamic marking of *p* and a ^{*} above the final measure. The strings have dynamic markings of *pizz.* and *arco*.

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

p

p³

s

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, numbered 302. It features 14 staves for various instruments. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), and Cor Anglais (Cor (Re)). Below these are the brass instruments: Trumpet in F (Tr (La)), Trombone (Tbn), and Ophicleide (Of). The percussion section includes Timpani (Timb) and Bombardone (Bom). The string section consists of Violin I (VI1), Violin II (VI2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The woodwinds and brass play block chords and melodic lines, often with slurs and accents. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* (piano), *p³* (pianissimo), and *s* (sforzando). There are also asterisks (***) above some notes in the string parts.

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

[solo] 3 cresc.

[solo] 3 cresc.

* 3

* 3

* 3

cresc. 3

cresc. 3

cresc. 3

3

3

3

s

Fl *unis.*
f 3

Ob *f* 3

Cl (Do) [solo] 3 [solo] 3 [solo] 3 *f* 3

Cor (Re)

Tr (La) [solo] 3 [solo] 3 [solo] 3 [unis.] *f* 3

Tbn

Of

Timb * 3 3 3 3

Bom

Vl pr *f* 3

Vl I *f* 3

Vl II *f* 3

Vla

Vc

Cb

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

Fl *f*

Ob *f*

Cl (Do) *f*

Cor (Re) *f*

Tr (La) *f*

Tbn *f*

Of *f*

Timb

Bom

Vl pr *f*

Vl I *f*

Vl II *f*

Vla *f*

Vc *f*

Cb *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 333, contains 14 staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), and Trombone (Tr (La)). The next three staves are for brass: Trombone (Tbn), Ophicleide (Of), and Timpani (Timb). The following two staves are for percussion: Bombarde (Bom) and Violin parts (Vl pr, Vl I, Vl II). The bottom three staves are for strings: Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte (*f*) dynamic throughout. The woodwinds and strings play sustained chords, while the brass and Ophicleide play rhythmic patterns. The Ophicleide and Violoncello/Contrabasso parts feature eighth-note figures.

339

Più mosso

The musical score consists of 14 staves for various instruments. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'Più mosso'. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots. The first measure contains the main musical material, and the second measure contains rests for all instruments. The instruments and their parts are:

- Fl (Flute):** Treble clef, playing a melodic line with a slur over the first two notes.
- Ob (Oboe):** Treble clef, playing a melodic line with a slur over the first two notes.
- Cl (Do) (Clarinet in D):** Treble clef, playing a melodic line with a slur over the first two notes and an asterisk above the third note.
- Cor (Re) (Horn in C):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Tr (La) (Trumpet in A):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Tbn (Trombone):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Of (Bassoon):** Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Timb (Timpani):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bom (Bombardone):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- VI pr (Violin I):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- VI I (Violin II):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- VI 2 (Violin III):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Vla (Viola):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Vc (Violoncello):** Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Cb (Contrabasso):** Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.

345

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

pizz.

arco

f

f

352

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

unis.

pizz.

[arco]

358

This musical score page contains 14 staves for various instruments. The key signature is D major (two sharps). The instruments and their parts are:

- Fl (Flute):** Active throughout, playing a melodic line with a *cresc.* marking at the end of measure 362.
- Ob (Oboe):** Active throughout, playing a melodic line with a *cresc.* marking at the end of measure 362.
- Cl (Do) (Clarinete Solista):** Active throughout, playing a melodic line with a *cresc.* marking at the end of measure 362.
- Cor (Re) (Corni):** Rests throughout.
- Tr (La) (Trombe):** Rests throughout.
- Tbn (Tromboni):** Rests throughout.
- Of (Oboe Bass):** Rests throughout.
- Timb (Timpani):** Rests throughout.
- Bom (Bombo):** Rests throughout.
- VI pr (Violini Primo):** Active throughout, playing a melodic line with a *cresc.* marking at the end of measure 362.
- VI II (Violini Secondo):** Active throughout, playing a melodic line with a *cresc.* marking at the end of measure 362.
- VI 12 (Violini Terzo):** Active throughout, playing a rhythmic accompaniment.
- Vla (Viola):** Active throughout, playing a rhythmic accompaniment.
- Vc (Violoncello):** Active throughout, playing a rhythmic accompaniment.
- Cb (Contrabbasso):** Active throughout, playing a rhythmic accompaniment.

363

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

f

f

f

f

f

f

pizz.

pizz.

1.

2.

This musical score page, numbered 369, features a full orchestral arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), Trumpet (Tr (La)), Trombone (Tbn), and Bassoon (Of). The brass section consists of Timpani (Timb) and Bombarde (Bom). The string section includes Violin I (VI pr), Violin II (VI1), Violin III (VI2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The woodwinds and strings are marked with a forte (*f*) dynamic. The strings are also marked with *arco*. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the brass instruments play rhythmic patterns. The percussion instruments play a steady rhythm. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped together by a brace on the left side.

377

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

383

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (La)
Tbn
Of
Timb
Bom
VI pr
VI I
VI 2
Vla
Vc
Cb

Fl *unis.*

Ob

Cl (Do) [*unis.*]

Cor (Re)

Tr (La) [*unis.*]

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI1

VI2

Vla

Vc *

Cb_s

Detailed description: This page of a musical score covers measures 389 to 394. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), Trumpet in A (Tr (La)), Trombone (Tbn), and Bassoon (Of). The brass section includes Timpani (Timb), Bombardone (Bom), Violins (VI pr, VI1, VI2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb_s). The Flute, Oboe, Clarinet, and Trumpet parts are marked *unis.* (unison). The Clarinet part has a bracketed [*unis.*] above it. The Trumpet part has a bracketed [*unis.*] above it with an asterisk below it. The Violoncello part has an asterisk below it. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a steady pulse.

395

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI II

Vla

Vc

*[divisi]**

Cb

[** Por cuestiones de sonoridad, c.396-405 se sugiere dividir a los violonchelos, los primeros conservan la línea escrita, los segundos tocan la línea del contrabajo.]

401

Fl

Ob

Cl
(Do)

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

407

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI1

VI2

Vla

Vc

Cb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 407 through 414. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl (Do)), Cor Anglais (Cor (Re)), Trumpet in A (Tr (La)), and Trombone (Tbn). The brass section includes Horn in F (Of), Timpani (Timb), and Bass Drum (Bom). The string section includes Violin I (VI pr), Violin II (VI1), Violin III (VI2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like *pp* and *f* are present. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure numbers 407-414 are indicated at the top of the staves.

414

Fl
Ob
Cl (Do)
Cor (Re)
Tr (La)
Tbn
Of
Timb
Bom
VI pr
VI I
VI 2
Vla
Vc
Cb

Fl

Ob

Cl (Do)

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Of

Timb

Bom

VI pr

VI I

VI 2

Vla

Vc

Cb

Acto primero

1. Introducción y dúo

[Larghetto]

Flautín

Flauta

2 Clarinetes (Do)

2 Fagotes

2 Cornos (Sol)

2 Trompetas (La)

3 Trombones

Timbales (Soy-Re)

Elina

Reynaldo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p [*unis.*]

pizz. *arco* *pizz.*

Por fin es - toy li - bre, en —

8 *p*

6

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey
sal - vo - me - mi - ro, ya que - to res - pi - ro, qué *dí - a *tan fa -

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

p

p

p

arco

arco

11

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

tal *Es-te_obs - cu* *- ro* bos - que sin* *du - da_*es sa-*

mix.

15

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg *unis.*

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey
gra - do, pues que no han o - sa - do en pos de mí en - trar, pues que no han o -

V11

V12

Vla

Vc

Cb

8

19

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

sa - do en - pos de mi en - trar. Un ins-

f *p* *piz.* *arco*

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

tan - te so - lo to - me

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

34

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

paz de va - gar. ¡Mas cie-los! ¿Qué es lo que

V11

V12

Vla

Vc

Cb

37

Andantino

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

mi - ro?, éste es el templo del Sol.

A -

Vll

Vl2

Vla

Vc

Cb

[a f]

[unis.]

p

p

p

p

p

41

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

lli u - na sa - cer - do - ti - sa man - tie - ne el sa - cro ca -

divisi

44

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

rit.

a tempo

rit.

a tempo

lor, yo le rue-go si me a - cer - co, es, es, es*, es, mu - jer. Su

8

47

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

*co - ra-zón do - li - do de mis pe - nas ten -

VII *divisi*

VI2

Vla

Vc

Cb

50

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Ve

Cb

rall.

aligerar

rall.

drá com - pa - sión. com - pa - sión. ten - drá. ten - drá. ten - drá com - pa -

52

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

Levantándose

[a tempo]

divisi

¡Ah! Ex - tran - je - ro qué pre - ten - des? ¿Có - mo

sión.

55

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

te has in - tro - du - ci - do? *aligerar* ¿No sa - bes que es - tá pro - hi -

Rey

De mis pe - nas ten -

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

57

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

rit.

a tempo

rit.

a tempo

divisi

bi-do pi-sar, pi-sar, el tem-plo del Sol? Hu - ye si mo - rir no

drá. ten-drá. tendrá com - pa - sión.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 57. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Flt), Flute (Fl), Clarinet (Cl) in D, Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor) in G, Trumpet (Tr) in A, Trombone (Tbn), and Timpani (Timb). The vocal parts are for Eli and Rey. The string section includes Violin I (V11), Violin II (V12), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score includes dynamic markings such as *rit.* (ritardando) and *a tempo*. There are also performance instructions like *divisi* for the strings. The lyrics are in Spanish and appear to be from a religious or dramatic work. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

60

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli
quiere - res de los in - cas al fù - ror,

Rey
Ten - drá com - pa - sión. Per -

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

65 *rit.* **Larghetto**

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli
ror, al fu - ror.

Rey
sa mi a - tre - vi - mien - to. Por pie - dad, un mo -

V11

V12

Vla

Vc

Cb

69

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

[solo]

[a l]

Mi sa -

men - to con - cé - de-me des can - sar, por-que a fuer - za de fá - ti-gas ya

74

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli
gra-do mi-nis-te-rio me lo im - pi - de. Ac - ceder no me es po - si-ble, ¡hu - ye de a-

Rey
*sien - to el al-ma ex-ha - lar. ¡Por pie - dad! ¡Por pie -

V11

V12

Vla

Vc

Cb

8

78

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

qui, no pue - do! Las compa - ñe-ras que me de-ben re-le - var ya es tiem-po de que se a -
dad! Ten de mis pe-nas pie - dad, va - gan-do en ás-pe-ras

[unis.]

83

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli
cer - quen. Ac - ce - der no me es po - si - ble, ¡hu - ye de a - quí, no pue -

Rey
sen - das... ¡Por pie - dad! ¡Por pie - dad! ¡Por pie -

V11

V12

Vla

Vc

Cb

8

87

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

solo

[*mis.*]

do! Las com - pa - ñe - ras que me de - ben re - le - var ya es tiem - po de que se a -
dad! ...hu - yen - do del e - ne - mi - go a - pe - nas lle - gar con -

91

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

cer - quen, ya es tiem - po de que se a - cer -
 si - go a im - plo - rar de ti fa - vor. ¿Y tú quie - res, ti - ra - na, ex - po - ner me a - qui? Si lo - gran pren -

p

p

s

95

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

ppp

[a l]

p

quen, ya es tiem-po de, de que se a - cer - quen, sea -
 der - me soy pre - sa de su fu - ror.

100

Flt

Fl

Cl (Do)

[unis.]

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

cer - quen.

su fu - ror.

* No! Si-en-do be - lla y mu - jer. del in-fe-

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

f *p*

107 ⁸

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

f [*u l*]

f [*u l*]

p *tr*

liz que te rue - ga com - pa - sión de - bes te - ner. Mi fa - vor el

p

p

p

p

p

p

p

p

p

116 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Sol)

Tr (La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

tr > tr >

triste im - plo - ra, ¿lo de - ja - ré pe - re - cer? Ya se a -

f

f [a 1]

f

f

f [a 2]

f

f

f

f

f

f

f

f

Ruido es - cu - cho.

8

123 ⁸

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Sol)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Eli

Rey

V11

V12

Vla

Vc

Cb

rall.

rall.

cer-cañ.

*El *gran *sa cer do - te vie-ne, a - qui te, o-cul - ta - ré. ¡sí!

Si pie - dad tu pe - chotie-ne...

⁸

2. Romanza

Andante

The score is for a 3/4 time piece in A major. It features a woodwind section with Flautín, Flauta, 2 Clarinetes (La), 2 Fagotes, 2 Cornos (Mi), 2 Trompetas (La), and 3 Trombones. The string section includes Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. A soloist, Elina, is listed but has no part. The score includes dynamics such as *f*, *p*, *ff*, and *tr* (trill). A *p solo* marking is present in the Clarinet part. The piece concludes with a *ff* dynamic and a fermata.

Flautín

Flauta

2 Clarinetes (La)

2 Fagotes

2 Cornos (Mi)

2 Trompetas (La)

3 Trombones

Elina

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

7 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

p

[solo]

tr

p

tr

p

tr

p

tr

p

¡Qué e-mo-ción des-con-no - ci - da sienta el al - ma es - te - mo - men - to!

3

8

Flt
 Fl
 Cl
 (La)
 Fg
 Cor
 (Mi)
 Tr
 (La)
 Tbn
 Eli
 Yo que - bran - to ley pro - hi - bi -
 Vl1
 Vl2
 Vla
 Vc
 Cb

15

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli

da, pro_hi bi- da, pro_hi-bi- da y

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

16

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Ch

a l

p

aun a-sí el re-mor-di - mien - to no me a - gi - ta niel te - mor. Al con -

20

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg
[a 1]

Cor
(Mi)

Tr
(La)
p

Tbn

Eli
tra - rio, qué con - ten - to ten - dri - a al

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

24

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli

ver a cada ins - tan - te, a ca - da ins - tan-te de

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Ch

8

29

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Ely
es - te* jo - ven el sem - blan - te, el sem - blan - te lle - no de vi -

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

p

cresc.

f

3 *

14

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli
gor, lle - no, lle - no* de - vi - gor. Si es de - li - to lo que

Vl1

Vl2

Vla

Ve

Cb

8

38 8

Flt

Fl

Cl (La)

Fg

Cor (Mi)

Tr (La)

Tbn

Eli
sien - to per - do - nad* Ser pro - tec - tor. *Si

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

Detailed description of the musical score: The score is for measures 38 to 41. The instruments listed are Flute (Flt), Flute (Fl), Clarinet (Cl) in B-flat (La), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor) in D (Mi), Trumpet (Tr) in D (La), Trombone (Tbn), Violin I (VII), Violin II (VI2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The vocal soloist (Eli) has lyrics: "sien - to per - do - nad* Ser pro - tec - tor. *Si". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamics (f, mf). A rehearsal mark '8' is present at the beginning and end of the system.

12

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Mi)

Tr
(La)

Tbn

Eli

*es *de - li-to lo que sien - to per - do - nad, per do - nad per do - nad Ser pro-tec -

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

47
8

Flt

Fl

Cl (La)

Fg

Cor (Mi)

Tr (La)

Tbn

Eli

tor, pro - tec - tor.

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Ch

p 3

[solo]

p 3

p

p

p

p

p

p

p

p

p

51

Flt

Fl

Cl (La)

Fg

Cor (Mi)

Tr (La)

Tbn

Eli

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

3. Marcha triunfal

Andantino

Flautín

Flauta

2 Clarinetes (La)

2 Fagotes

2 Cornos (Re)

2 Trompetas (La)

3 Trombones

Timbales (Re-La)

Percusión

Coro

Coro

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

sf

cres.

sf unis.

cres.

p

f

[** En esta marcha, la percusión puede conformarse por un tambor redoblante y un bombo. Los platillos pueden doblar al bombo.]

7 8

Flt *f*

Fl *f*

Cl (La) *f*

Fg

Cor (Re)

Tr (La) *f*

Tbn

Timb

Perc *f*

C

C

Vll

Vl2

Vla

Vc

Cb

8

This page of an orchestral score, numbered 116, contains parts for woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section includes Flute (Flt), Flute (Fl), Clarinet in La (Cl (La)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor (Re)), and Trumpet in La (Tr (La)). The brass section includes Trombone (Tbn), Timpani (Timb), and Percussion (Perc). The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is present but has no notation on this page. The woodwinds and percussion are active from measure 7 to 8. The Flute, Flute, and Clarinet in La parts feature a melodic line starting in measure 7. The Bassoon part is silent. The Cor Anglais and Trumpet in La parts enter in measure 8 with a triplet of eighth notes. The Trombone part is silent. The Timpani part has a single note in measure 8. The Percussion part has a series of four eighth notes in measure 8. The string parts are silent.

11 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

V11

V12

Vla

Vc

Cb

8

13 8

Flt
Fl
Cl (La)
Fg
Cor (Re)
Tr (La)
Tbn
Timb
Perc
C
C
Vll
Vl2
Vla
Vc
Cb

ff
ff [unis.]
ff [unis.]
ff [unis.]
ff
ff [unis.]
ff [unis.]
ff
ff

cresc.
cresc.

Al Gran - de Capa - na

16 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

can - te - mos dul - ces — him - nos — de ho - nor, pues él so - lo li - bró* —

unis.

20

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

Vll

Vl2

Vla

Vc

Cb

*nuestra his - to - ria *del más ne - gro_e*_in - fa - me*_ bo - rrón, bo - rrón.

24 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

Sacerdotisas solas

C

C

VII

VII2

Vla

Vc

Cb

p

solo

a l

p

Y al vir - tuoso Las Ca - sas que de - fender *nues - tra

27 ⁸

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

*cau - sa ha que ri - do, Ca - yam - bur ma - ni - fies - te no hasi - do in -

C

V1

V2

Vla

Vc

Cb

30 8

Flt

Fl

Cl (La)

Fg

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

1.

2.

f

f

[unis.]

f

[unis.]

f

[unis.]

f

[unis.]

f

f

f

f

f

f

f

f

gra - ta a su gran - de ac - ción. ción. Al Gran-de Capa - na

8

34 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

can - te - mos dul - ces... him - nos... de ho - nor, pues él so - lo li - bro*—

C

V11

V12

Vla

Vc

Cb

38 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

ff *ff* *[solo]* *[unis.]* *ff* *ff*

**nues tra his-to - ria del más ne-gro e* in - fa - me* bo - rrón, pues él li -*

5

42 ⁸

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

V1

V2

Vla

Vc

Cb

bró nues - tra his - to - ria, li - bró nues - tra his - to - ria

46

Flt

Fl

Cl (La)

Fg

Cor (Re)

Tr (La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

1. *

2.

ff

del más ne - gro bo - rrón, pues él li - rrón.

51 8

Flt
Fl
Cl (La)
Fg
Cor (Re)
Tr (La)
Tbn
Timb
Perc
C
C
Vl I
Vl II
Vla
Vc
Cb

55 8

Flt

Fl

Cl
(La)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(La)

Tbn

Timb

Perc

C

C

V11

V12

Vla

Vc

Cb

8

4. Recitado y coro

[Recitado]

3 Trombones

Villuma

Hoy pe - rua - nos reu-ni-dos nos mi-ra - mos a tri-bu - tar ³ jus-tí - si-mos loo - res

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

8

3

Tbn

Vill

a los ma-nes del hé-ro-e que a su pue - blo logró escon-der de sus per-se-gui-do-res.

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

8

Tbn

Vill

I - mitad su con-duc - ta y en-tre tanto, al Sol al-zad_ el armonio - so can - to

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

Tbn

Vill

y o - fre ced los produc los de es - ta tie-rra so - bre es-ta tum - ba que al hero is mo, encie-rra.

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

Plegaria

Allegretto **Flauta 2a.** *rall.* Andantino **Flautín**

Flautín *p*

Flauta *f p*

2 Clarinetes (Do) *f*

2 Fagotes *f* [*unis.*]

2 Cornos (Do) *f*

2 Trompetas (Si \flat) *f*

3 Trombones *f* [*u 1*] *p*

Timbales (La-Mi)

Coro *Sacerdotisas*

Coro *Sacerdotes y pueblo*

Coro

Violín 1 *f* *pizz.* *p*

Violín 2 *f* *pizz.* *p*

Viola *f* *pizz.* *p*

Violonchelo *f* *pizz.* *p*

Contrabajo *f* *pizz.* *p*

8

Flt *p*

Fl *p*

Cl (Do) [*unis.*] *p*

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib) [*unis.*] *p*

Tbn

Timb

C *p*

C *p*

C *p*

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

Dios po - de - ro - so que de - rra - mas on - das

Dios po - de - ro - so que de - rra - mas on - das

13

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Tymb

C
mil de vi - vo fue - go, dig - na - te o - ir

C

C
mil de vi - vo fue - go, dig - na - te o - ir

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

8

9

10

11

12

18 8

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

nues - tro rue - go y es - tos do - nes a - cep - tar,

C

nues - tro rue - go y es - tos do - nes a - cep - tar,

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

30 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

a - cep - tar, y es - tos do - nes, y es - tos do - nes

C

C

a - cep - tar, y es - tos do - nes, y es - tos do - nes

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

42

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VII2

Vla

Vc

Cb

f *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p*

Sacerdotisas

f a - cep - tar.

p Sacerdotes e incas A tus hi - jos per - se -

f do - nes *f* a - cep - tar. *p*

Musical score page 140, featuring woodwinds, brass, strings, and vocal lines. The score includes parts for Flute (Flt), Flute (Fl), Clarinet in D (Cl (Do)), Bassoon (Fg), Cor in D (Cor (Do)), Trumpet in B-flat (Tr (Sib)), Trombone (Tbn), Timpani (Tymb), Cello (C), Contrabass (Cb), Violin I (V11), Violin II (V12), Viola (Vla), and Violoncello (Vc).

The woodwinds (Flt, Fl, Cl (Do), Fg, Cor (Do), Tr (Sib)) play a melodic line starting at measure 50, marked *p*. The brass instruments (Tbn, Tr (Sib)) provide harmonic support, also marked *p*. The strings (Vc, Vla, V12, V11, Cb) play a rhythmic accompaniment. The vocal lines (C) include lyrics in Spanish: ...per-se - gui-dos ...tu faz ra - dian - ra - dian* - ra - dian-te.

Measure numbers 50 and 8 are indicated at the top and bottom of the page, respectively.

57 ⁸

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

te, tu faz ra - dian* - te, ...en el ins-

C

te, tu faz ra - dian* - te, y tu pue - blo, en el ins - tan - te

C

tu

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

p

p

p

p

p

p

p

p

p

8

p

65 8

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

p

[unis.]

p

[unis.]

p

p

p

tan-te

...re - co - bra - rá, re - co - bra - rá, re -

su vi - gor re - co - bra - ra, re - co - bra - rá, re - co - bra - rá,

re

71 8

Flt *p*

Fl *p*

Cl (Do) *p* *solo*

Fg *p*

Cor (Do) *p*

Tr (Sib) *p*

Tbn

Timb

C *p*
co, re - co - bra - rá. Tris - te el sue - lo des - fa - lle -

C *p*
co, re - co - bra - rá.

C *p*

VII *p* *arco*

VI2 *p* *arco*

Vla *p* *pizz.*

Vc *p* *pizz.*

Cb *p* *arco*

80 8

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

ce si le nie - gas tu pre - sen - cia* mas te - co - bra

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

91 8

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

sue - lo des - fa - lle - ce si le nie - gas

C

Tris - te el sue - lo des -

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

98 5

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

tu pre - sen - cia mas re - co - bra su e - xis - ten -

C

fa - lle - ce si le nie -

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

104 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

cia lue - gó que te ve - la faz. lue - go que te*

C

gas tu pre - sen - cia.. lue - go que te

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

118 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib) *unis.*

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VII

Vla

Vc

Cb

Dios her - mo - so que de - rra - mas* on - das

ve - la faz. Dios her - mo - so que de - rra - mas* on - das

8

124 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

mil de vi - vo fue - go dig - na - te o -

C

C

mil de vi - vo fue - go dig - na - te o -

VII

VII2

Vla

Vc

Cb

129 ⁸

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

ir* nues - tros rue - gos y es - tos do - nes a - cep - tar

C

C

ir* nues - tros rue - gos y es - tos do - nes a - cep - tar, a -

VII

arco

VII2

arco

Vla

arco

Vc

arco

Cb

8

135 ⁸

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

Tú e-res el Ser in - mor - tal, el crea - dor de

C

C

- cep - tar. ...Ser in - mor - tal, el crea - dor de

V11

V12

Vla

Vc

Cb

141 ⁸

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

cuán - to e - xis - te, re - ci - be del pue - blo sus

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

[unis.]

146 8

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

V11

V12

Vla

Vc

Cb

pre - ces y ten de él. ¡oh Dios!... pie - dad, pie - dad

pre - ces y ten de él ¡oh Dios!... pie - dad, pie - dad,

[solo]

[solo]

151

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

1.

rall.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

pie — dad.

¡Oh Dios — pie — dad!

pie — dad. Y ten de él, ¡oh Dios!... pie — dad.

[a tempo]

157 8

2.

Flt

Fl

Cl (Do)

Fg

Cor (Do)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

[unis.]

[unis.]

[unis.]

p

f

dad!

¡Pie - dad, - pie - dad!

dad.

¡Pie - dad, - pie - dad!

163 *s*

Flt

Fl

Cl
(Do)

Fg

Cor
(Do)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

C

C

C

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

p *pp* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp*

5. Cántico sagrado
Procesión al sepulcro de Capana

Allegretto moderato

The musical score is for a piece titled "5. Cántico sagrado" (Sacred Canticle) and "Procesión al sepulcro de Capana" (Procession to the Sepulchre of Capana). The tempo is marked "Allegretto moderato". The score is arranged for a full orchestra and vocalists. The instruments and their parts are: Flautín (Flute), Flauta (Flute), 2 Clarinetes (Sib) (2 Clarinets in B-flat), 2 Fagotes (2 Bassoons), 2 Cornos (Re) (2 Horns in C), 2 Trompetas (Sib) (2 Trumpets in B-flat), 3 Trombones (3 Trombones), Timbales (Re-La) (Toms in C and G), Violín 1 (Violin I), Violín 2 (Violin II), Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The vocalists are Sacerdotisas (Priestesses), Pueblo e incas (People and Incas), and Sacerdotes (Priests). The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into four measures. The first measure is marked with a "5" above the staff. The second measure is marked with a "7" above the staff. The third measure is marked with a "7" above the staff. The fourth measure is marked with a "7" above the staff. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The Flautín and Flauta parts are marked with "ff" in the fourth measure. The 2 Clarinetes (Sib) part is marked with "p" in the first measure, "f" in the second measure, and "ff" in the fourth measure. The 2 Fagotes part is marked with "p" in the first measure, "f" in the second measure, and "ff" in the fourth measure. The 2 Cornos (Re) part is marked with "p" in the first measure, "f" in the second measure, and "ff" in the fourth measure. The 2 Trompetas (Sib) part is marked with "p" in the first measure, "f" in the second measure, and "ff" in the fourth measure. The 3 Trombones part is marked with "p" in the first measure, "f" in the second measure, and "ff" in the fourth measure. The Timbales (Re-La) part is marked with "f" in the second measure and "ff" in the fourth measure. The Violín 1 part is marked with "p" in the first measure and "ff" in the fourth measure. The Violín 2 part is marked with "p" in the first measure and "ff" in the fourth measure. The Viola part is marked with "p" in the first measure and "ff" in the fourth measure. The Violonchelo part is marked with "p" in the first measure and "ff" in the fourth measure. The Contrabajo part is marked with "p" in the first measure and "ff" in the fourth measure. The vocalists (Sacerdotisas, Pueblo e incas, Sacerdotes) have rests in all four measures.

Flautín

Flauta

2 Clarinetes (Sib)

2 Fagotes

2 Cornos (Re)

2 Trompetas (Sib)

3 Trombones

Timbales (Re-La)

Sacerdotisas

Pueblo e incas

Sacerdotes

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

5

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

100

The score covers measures 10, 11, and 12. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 10 begins with measure rests for Flute 1, Flute 2, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trombone, Timpani, Percussion, Violin 1, and Violin 2. Flute 1 and Violin 1 enter in measure 11 with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line. Flute 2 and Violin 2 enter in measure 12 with a piano (*p*) dynamic, playing a more active melodic line. The Clarinet in B-flat, Bassoon, and Violoncello provide harmonic support with sustained notes and chords. The Trombone and Contrabass parts feature *solo* markings in measure 11. The Percussion part includes a snare drum strike in measure 10. The Viola and Violoncello parts also feature a sharp sign in measure 12, indicating a change in pitch or dynamics.

13 *n*

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

V11

V12

Vla

Vc

Cb

p

cresc.

16 ⁸

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

V11

V12

Vla

Vc

Cb

cresc.

cresc.

p

[a 1]

cresc.

p

cresc.

[a 1]

cresc.

cresc.

18 *rit.*

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

164

20 ⁸

Andante

pp

p

pp

p

[a l]

p

[a l]

p

p

Ca - pa - na, des - de lo

p

p

p

p

p

p

p

25 8

Flt

Fl

Cl
(Sib)

Fg

Cor
(Re)

Tr
(Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e
inc

sdt

al-to de tu es-tre - lla-do a - sien - to.

Vll

Vl2

Vla

Vc

Cb

8

f

30 *n*

Flt *ff* *p*

Fl *ff* *p*

Cl (Sib)

Fg *p* *ff* *p*

Cor (Re) *p* *ff* *p* [*a*]

Tr (Sib) *p* *ff* *p* [*a*]

Tbn *p* *ff* *p* [*a*]

Timb

sac

pbl e inc

sdt *p* *ff* *p*

de tu es-tre - lla-do a - sien - to, ba - jad a

Vll

Vl2

Vla

Vc

Cb

8

35

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

es-te. a es - te mo - men-to, ba - jad a es-te.

p *f* [*p*] *p*

f [*p*] *p*

f [*a l*] *p*

f [*a l*] *p*

f *p*

40 *f* *p* *

Flt *f* *p* *

Fl *f* *p* *

Cl (Sib) *f* *p* *

Fg *f* *p* *

Cor (Re) *f* *p* *

Tr (Sib) *f* *p* *

Tbn *f* *p* *

Timb *f* *p* *

sac *f* *p* *

pbl e *f* *p* *

inc *f* *p* *

sdt *f* *p* *

a es - te mo - men - to, re - ci - be,* re - ci - be es - ta o - bla -

Vl1 *p*

Vl2 *p*

Vla *p*

Vc *p*

Ch *p*

44 ^s

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Ch

ción, re - ci - be es - ta o - bla - ción, o - bla - ción, re -

ción, re - ci - be es - ta o - bla - ción, o - bla - ción, re -

* * * * *

^s

48

Flt I

Flt II

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

ci - be es - ta, o - bla - ción. ción. Es - cu - cha de tu ci - be es - ta, o - bla - ción. ción.

1.

2.*

p

f

52 ^s

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

las ple - ga - rias nues - tras fren-tes, que ja -
 pue - blo fer - vien - tes, que ja - más nues - tras fren-tes,

56 ⁿ

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl I

Vl II

Vla

Vc

Cb

más nues - tras fren - tes se cu - bran de bal - dón. Es - cu - cha
nues - tras fren - tes se cu - bran de bal - dón. de tu

60

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

las ple - ga - rias nues - tras fren-tes, que ja -
pue - blo fer - vien - tes, que ja - más nues - tras fren-tes,

44

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

más nues - tras fren - tes se cu - bran de bal-dón.

nues - tras fren - tes se cu - bran de bal-dón.

Danza

Allegro

Flautín

Flauta

2 Clarinetes (Sib)

2 Fagotes

2 Cornos (Re)

2 Trompetas (Sib)

3 Trombones

Timbales (Re-La)

Sacerdotisas

Pueblo e incas

Sacerdotes

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

f

Di - ri - ge nues-tro bra - zo con-tra el vil ex - tran -

Di - ri - ge nues-tro bra - zo con-tra el *ex - tran -

8

8

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

je - ro, in - fun - de ar - dor, ar - dor gue - re -

je - e - ro, in - fun - de ar - dor, ar - dor gue - re -

8

16 ⁸

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg *[unis.]*

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

ro en nues - tro co - ra - zón, nues - tro

ro en nues - tro co - ra - zón, nues - tro

ro en nues - tro co - ra - zón, nues - tro

22

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

co - ra - zón, en nues - tro, en nues - tro co - ra - zón, en
 co - ra - zón, en nues - tro, en nues - tro co - ra - zón, en

[unis.]

28

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Tymb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

nues - tro co - ra - zón, en nues - tro co - ra -

nues - tro co - ra - zón, en nues - tro co - ra -

33

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

zón, co - ra - zón, en - nues - tro co - ra - zón, co - ra - zón,

zón, co - ra - zón, en - nues - tro co - ra - zón, co - ra - zón,

40

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Re)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

sac

pbl e

inc

sdt

Vl1

Vl2

Vla

Vc

Cb

en nues - tro co - ra - zón, nues - tro co - ra - zón.

en nues - tro co - ra - zón, nues - tro co - ra - zón.

[unis.]

[unis.]

8

4 8

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Sol)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

An

Vill

VII

VI2

Vla

Vc

Cb

8

p

rall.

Só-lo sé que el pue - blo le persi gue *has ta *a-

mo, por dón - de?

7 8

Flt

Fl

Cl (Sib)

Fg

Cor (Sol)

Tr (Sib)

Tbn

Timb

An

Vill

VII

VII

Vla

Vc

Cb

8

qui. Sí... Bus- Coro

El bos-que sa-gra-do le sir-ve de gua-ri-da. Bus - que - mos, bus-

9 8 Allegro moderato

Flt

Fl

Cl (Sib) *[unis.]*

Fg *[unis.]*

Cor (Sol) *[unis.]*

Tr (Sib) *[unis.]*

Tbn *[1^o y 2^o]*

Timb

Coro *f*

Coro *f*

V11 *f*

V12 *f*

Vla *f*

Vc *f*

Cb *f*

Elina

Reynaldo

que - mos a e - se in - fe - liz, su san - gre de - rra - me - mos.

que - mos a e - se in - fe - liz, su san - gre de - rra - me - mos.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

8